NOSFERATU

REVISTA DE CINE 30

África Negra rueda

ABRIL 1999 · 750 PTAS

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Breve historia del cine en el África negra.
Cuando el cine era "africano", pero sólo de nombre.
Alessandra Speciale 4

La ley de "le mégotage".
Panorama económico del cine africano.
Clément Tapsoba 20

Tendencias actuales del cine africano.
Clément Tapsoba 23

Evolución de la tradición y la modernidad en el cine africano.
N. Frank Ukadike 26

Algunas reflexiones sobre el cine africano de los noventa.
Mbye Cham 34

Algunas figuras del cine africano:

Idrissa Ouédraogo, el protagonista de los años 90.
Tahar Chikhaoui 41

Cheick Oumar Sissoko, el cine político.
Clément Tapsoba 50

Souleymane Cissé, la magia de lo real.
Giuseppe Gariazzo 52

Ousmane Sembène, el clásico de los clásicos.
Françoise Pfaff 58

Djibril Diop Mambéty, el África re-inventada.
Alessandra Speciale 69

Hailè Gerima, la memoria de la esclavitud.
Tama Hamilton-Wray 74

Diccionario de directores
Giuseppe Gariazzo
Alessandra Speciale 80

Dirección:

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Jesús Angulo y Sara Torres

Edición especial para este número:
Alessandra Speciale y Clément Tapsoba

Fuentes iconográficas:
COE-COMUNICAZIONE E MEDIA (Milán),
Stefano De Laurentis, Donostia Kultura,
Désiré Écaré, Écrans d'Afrique-African Screen,
Pierre Haffner, Instituto Jean Vigo,
Alessandra Speciale
y Clément Tapsoba

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada,
digitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Fotolitaje: VideoCys

Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte)

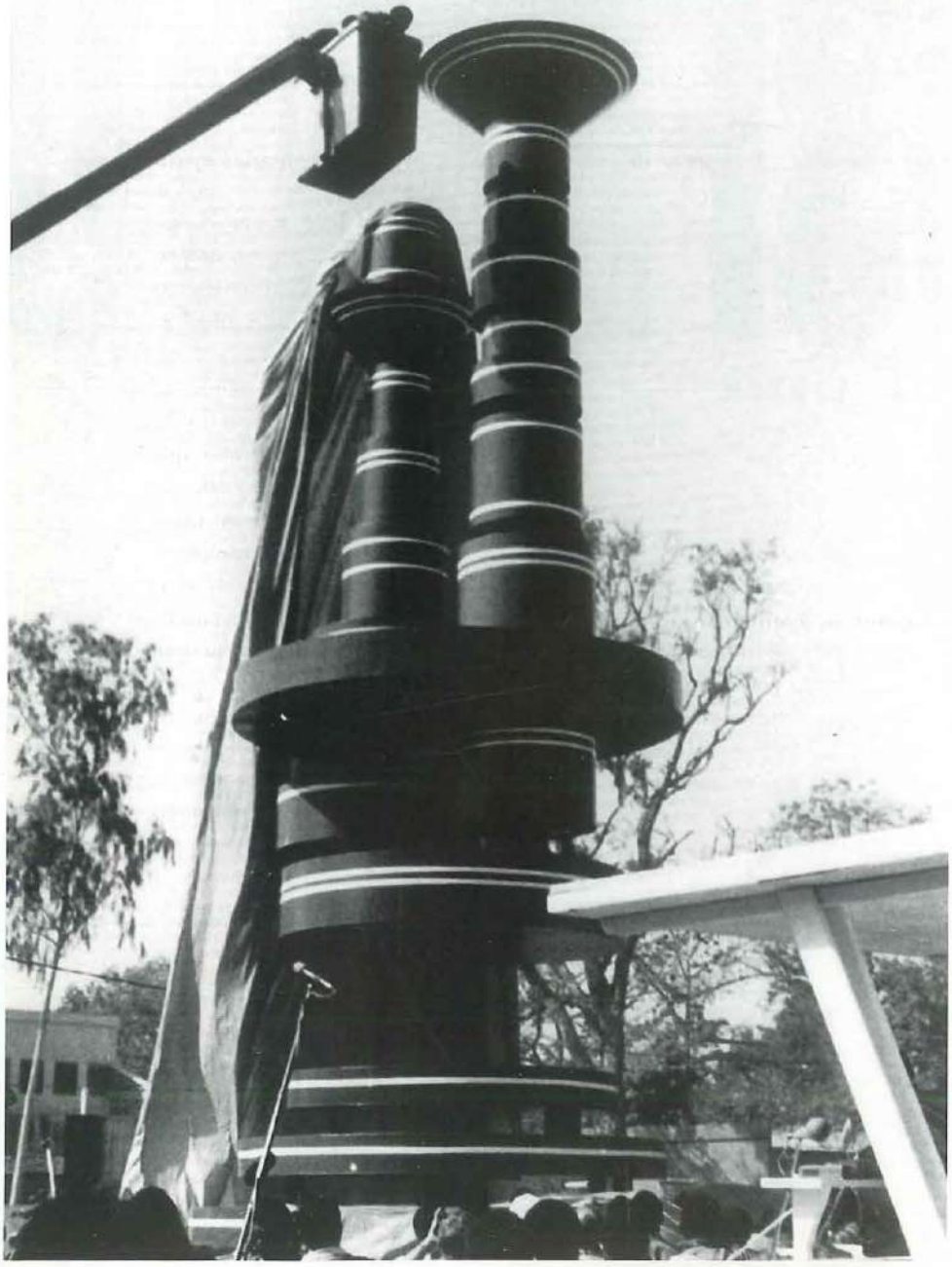
Dep. Leg: SS-733-89

I.S.S.N.: 1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34-943)481157
Fax: (34-943)430621
E-mail: cinema_cinema@donostia.org

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122



Monumento dedicado a los cineastas, inaugurado en Ouagadougou con motivo de la 10ª Edición del FESPACO

Cuando el cine era "africano", pero sólo de nombre

Breve historia del cine en el África negra

Alessandra Speciale

Afrikako zinemak 1995. urtera arte itxaron behar izan zuen "Afrikan filmatutako edo Afrikako argumentuko zinema" izatetik "afrikarrek eginiko zinema" izateko urratsa emateko.

Los orígenes del cine de África no se remontan a finales del siglo pasado, a pesar de que los primeros proyectores llegaran a las colonias francesas alrededor de 1905 y de que ya en 1896 un ilusionista hubiera instalado en Sudáfrica un proyector sustraído del "Teatrógrafo" del Alhambra Palace de Londres.

El auténtico cine africano nació en 1955, es decir 60 años después de los hermanos Lumière, con **Afrique-sur-Seine**, una película rodada por un grupo de estudiantes africanos en París. En efecto, en un artículo publicado en *Le Monde* en 1960, Georges Sadoul se quejaba de que *"...sesenta y cinco años después del invento del cine, todavía no se ha producido ni un solo largometraje realmente africano, es decir, interpretado, rodado, escrito, ideado, montado por africanos y, naturalmente, hablado en una lengua africana. Es decir, que doscientos millones de personas quedan excluidos de la forma más avanzada del arte más moderno. Estoy convencido de que antes de finales de los años 60 este escándalo será sólo un mal recuerdo de los tiempos pasados"*.

De hecho, en la época colonial la denominación de "cine africano" tenía la única acepción de "cine rodado en África o de argumento africano". Era del todo remota la idea de que artistas africanos pudieran expresarse a través de la cámara. Hubo que esperar la llegada de la Independencia para ver a los primeros cineastas africanos emprender el largo camino hacia la reapropiación de su imagen. Hasta ese momento el público africano había conocido el cine europeo, la desorientación y la alienación del cine exótico, pero sobre todo el paternalismo de las películas llamadas "educativas" y cierto voyeurismo etnológico.

Las películas exóticas y los documentales etnológicos

Las primeras películas rodadas en África por directores no africanos se inspiraban en la literatura colonial, que siempre tendía a crear un efecto de exotismo y desorientación. Hay ejemplos que se remontan incluso antes de 1925, en los catálogos de los primeros documentales Méliès y de las películas realizadas por Pathé, y ya en estos títulos aparece un deseo de lo ajeno, de canibalismo y barbarie. La figura del africano se considera todavía como un fenómeno de feria que suscita en el espectador un sentimiento de temor mezclado con hilaridad.

En esa época también Asia, Sudamérica y, en general, todos los países colonizados se reducen en la pantalla a míseras imágenes de danzas salvajes, músicos que tocan la guitarra o cazas primitivas. Los títulos son suficientes para evocar el espíritu de esos tiempos, o mejor dicho, la ausencia de espíritu: **Chez les anthropophages, Chez les cannibales, Chez les mangeurs d'hommes, Bali, l'île au sein nue**...

Con la Primera Guerra Mundial y la implicación de soldados africanos en los ejércitos europeos, se empieza a introducir en las películas europeas un nuevo carácter, el del negro "domesticado", fiel y bonachón, muy similar a los papeles estereotipados del cine de Hollywood, que representaba a los negros únicamente como devotos "Tío Tom", fieles *mammies* o despreocupados "Sambo".

Sin embargo, también en este filón de cinematografía dominada por la ideología racista de la política colonial, se pueden detectar los primeros intentos de algunos directores europeos para una aproximación a África más realista y correcta.

Entre las primeras películas ejemplares sobre el África negra sin duda está **Croisière noire**, rodada por Léon Poirier durante la primera travesía automovilística de África, realizada entre octubre de 1924 y junio de 1925. Jean Rouch, en un tratado sobre el cine en África escrito para la UNESCO en 1961, detectó que más allá del argumento principal de la película, que es la aventura automovilística, paralelamente a esta empresa épica no se dejan de lado los aspectos característicos de las poblaciones que se encuentran a lo largo del viaje, que constituyen materiales de archivo de valor inestimable para el conocimiento de África. Aunque también en esta película, cada vez que la expedición se detiene para una parada más larga, vuelve a aflorar el descubrimiento de la barbarie (las mujeres con los platos en los labios, la circuncisión, la vida cotidiana de los pigmeos...), y las imágenes, como escribió Rouch, *"aun rodadas con cierta objetividad, siguen siendo documentos fríos, por no decir irónicos, muy lejos del calor humano de las películas rodadas anteriormente o en los mismos años por Robert Flaherty -**Nanuk, el esquimal*** (Nanook of the North, *1922), **Moana** (1926)-"*.

De este periodo, dominado en Francia por la Exposición colonial de 1931, hay que recordar sobre todo la película **Bozambo (Sanders of the River)**, una de las primeras cintas sonoras y cantadas en la que el intérprete principal era el cantante negro americano Paul Robeson. A nivel sonoro, visual e ideológico, se trata seguramente de una de las películas más artificiales que se haya realizado nunca sobre África, y sin embargo **Bozambo** tuvo un éxito notable incluso entre el público africano.

La música es un ejemplo muy curioso de mistificación, que trae a

engaño tanto a los extranjeros como a los nativos, y el argumento de la película (inspirada en una novela de Edgard Wallace), aunque exalte como todos los demás los fastos del colonialismo, pone en escena por primera vez en la pantalla a un protagonista negro, Bozambo, que, aunque manipulado y humillado por un administrador inglés, no podía sino suscitar un sentimiento de identificación y simpatía en el público africano.

Otra novedad de la película con respecto a esa época es que los exteriores se rodaron realmente en África, aunque luego se utilizaran como decorados los estudios de Hollywood, donde se rodó el resto de la película. **Bozambo** había abierto el camino para un cine africano de fantasía, pero el héroe siguiente ya no fue negro. Es el inicio del filón de Tarzán y de la numerosa serie de películas que todavía sigue fascinando a las plateas de todo el mundo.

Sin embargo, al lado de películas exóticas, siempre en este periodo, empiezan a aparecer en África los primeros documentales propiamente dichos. Un director francés, Marc Allégret, acompañó por África a André Gide y rodó las bellas imágenes incontaminadas de la película **Voyage au Congo** (1928), en la que las tomas documentales se convierten a lo largo del viaje en breves "documentales con ficción" donde los jóvenes de las aldeas, de buenos salvajes se transforman en protagonistas de breves historias de amor y amistad. Los subtítulos de la película se inspiran en el famoso libro de Gide *Viaje al Congo*, violento panfleto contra los excesos de un colonialismo en plena expansión.

También entre las experiencias del documental etnológico en esos años hay intentos interesantes, como por ejemplo los documentales rodados en las aldeas dogón por Marcel Griaule en 35 mm., entre los cuales destaca **Au pays Dogon**, que en 15 minutos mostraba la vida cotidiana, la técnica y la religión de los dogón. Desgraciadamente, a pesar de las imágenes sugestivas de estos primeros documentales, con la llegada del sonoro se añadió un comentario excesivo e irritante a las imágenes, que muestra todas las limitaciones de la época.

Un ejemplo representativo es la película **Coulibaly à l'aventure**, una pequeña obra maestra olvidada, rodada en Guinea en 1936 por G. H. Blanchon (una película que hemos encontrado recientemente en los archivos de la Filmoteca francesa y que no se proyectaba desde hace 30 años), que puede considerarse la primera película sociológica sobre África, puesto que aborda uno de los fenómenos más importantes de la región occidental, es decir el movimiento migratorio de los jóvenes de la sabana hacia las ciudades de la costa. Como dice Rouch en su tratado: *"La historia de Coulibaly, que se marcha del interior de Guinea para encontrar el dinero necesario para comprarse a la novia, trabajando de estibador en Conakry y luego de minero en Siguiri, hubiera podido ser un documento de valor inestimable, si no lo hubiera echado todo a perder un comentario de propaganda sobre los* 'benéficos efectos de nuestra colonización'".

Con la Segunda Guerra Mundial y la utilización de la cámara de 16 mm., mucho más manejable que las cámaras pesadas que no podían salir de los estudios, los documentales adquieren cada vez más libertad y soltura a la hora de entrar en contacto con las poblaciones locales. También las grabaciones sonoras mejoran y permiten conjuntar un material musicológico de notable interés y sobre todo sonorizar las películas sin recurrir a músicas exóticas genéricas.

En estos años se produce un giro importante en el desarrollo del cine africano. Si por un lado el cine exótico sigue existiendo en toda una serie de películas que utilizan África como pretexto y a los africanos como comparsas coloreados, por otro lado empieza a ponerse en evidencia también la necesidad de descubrir y comprender la civilización africana para poderla comunicar al público de otra cultura. Los años 50, no por nada, son también los años de la crisis del colonialismo y de las primeras luchas por la independencia de los países africanos.

La influencia del cine etnográfico que trata de mostrar los aspectos más auténticos de la vida africana no se limita al ámbito de la sencilla película de investigación, sino que modifica también sensiblemente gran parte de las películas comerciales rodadas en África. Los directores europeos tratan de mostrar los problemas del África tradicional en contacto con el mundo moderno.

Sin embargo, fue necesario esperar a las imágenes cogidas al vuelo por René Vautier en Costa de Marfil (**Afrique 1950**), para que el cine abordara con franqueza, si no con imparcialidad, el problema número uno del África del siglo XX, es decir, la relación con el mundo de los blancos. Rodada en 16 mm. en blanco y negro y sonorizada con medios de fortuna, la película fue prohibida en África y en Francia y permaneció confinada en el circuito de las filmotecas.

Entre las películas malditas de esa época se puede citar también otra película prohibida, **Les Statues meurent aussi**, realizada por Alain Resnais y Chris Marker en los museos africanos en Europa, que quería mostrar la decadencia del arte africano sacado de contexto y degradado en los museos europeos.

Las películas educativas

Al lado de películas de propaganda colonial más explícita, en los años 50 las unidades de producción de los ministerios de las colonias se encargaron de producir unas películas que, con el pretexto de la diversión, tuvieran como objetivo la enseñanza. El motor de todas estas películas era en efecto el paternalismo que caracterizaba también las obras hechas con las mejores intenciones.

En las colonias inglesas, ya en 1929, se realizó quizás la primera película educativa en el África negra: el objetivo era combatir una epidemia de peste en Lagos, y la película mostraba a los africanos cómo las ratas difundían la enfermedad y les exhortaba a colaborar en la campaña de desrratización. El éxito de esta campaña fue tan grande que el gobierno nigeriano decidió utilizarla también en el futuro. Siempre en Nigeria, en 1939 nació la Colonial Film Unit con el objetivo inmediato de la propaganda de guerra entre la población africana. Al principio, las películas se rodaban y montaban en Europa y luego se llevaban a África, donde se añadían breves escenas locales (una producción que se conocía con el nombre de *"raw stock scheme"*). Esta actividad tuvo por lo menos el mérito de llevar películas a África y difundir el formato de 16 mm. Con la posguerra cambió la política de la Colonial Film Unit, que se concentró en la creación de 12 unidades locales en los territorios británicos de África Occidental y Oriental que podían contar con técnicos de gran valía. Sin embargo, si sus productos suscitaban siempre interés en los ambientes europeos, entre el público africano (al que estaban precisamente destinados) el éxito fue relativamente escaso. La razón principal de esta fragmentación fue de tipo económico: el gobierno británico consideró que ya no era su tarea realizar películas para la educación básica en países que estaban a punto de obtener la independencia y que le correspondía al presupuesto de estos territorios asegurar el funcionamiento de los servicios cinematográficos. La Colonial Film Unit se transformó en el Overseas Film and Television Centre, que con el impulso de los antiguos dirigentes se convirtió por un lado en el punto de referencia de todos los centros cinematográficos de ultramar (excepto Ghana) y, por otro lado, en una escuela de formación para técnicos africanos, la Film Training School, que se abrió en 1950 en Accra.

El misionero cineasta Roger de Vloo

Sin embargo, como veremos más adelante, esta ferviente actividad cinematográfica de las colonias inglesas no dio ningún impulso a la producción africana independiente.

Un caso aparte es el compromiso de la Ghana Film Unit, que se separó muy pronto de la Colonial Film Unit, y trabajó junto a grupos de productores ingleses independientes y al director Grierson, uno de los maestros del documental británico. El impulsor de la Ghana Film Unit fue uno de los jóvenes asistentes de este director, Sean Graham, que, con el excelente cámara canadiense George Noble, rodó de 1950 a 1955 un número impresionante de películas de calidad excepcional.

También en el África francófona se crearon unidades de producción de cine educativo, pero en menor medida que en las colonias inglesas.

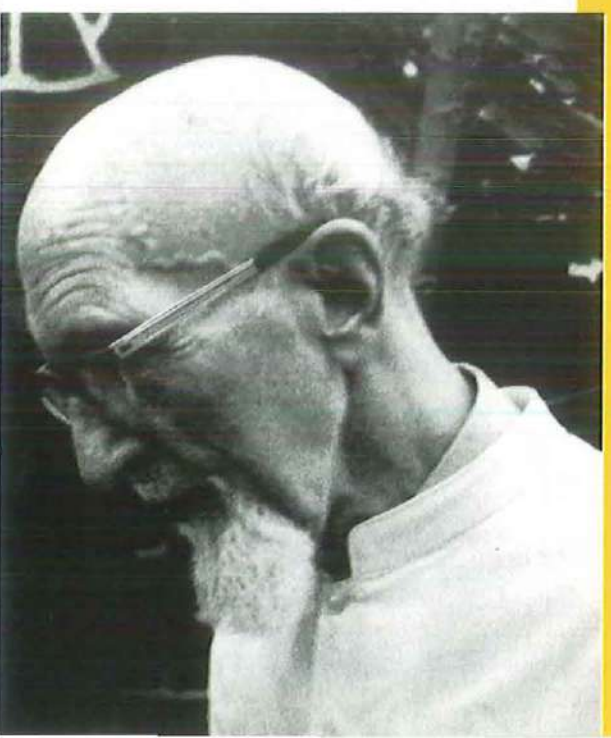
El cine misionero

En el ámbito de las películas educativas, el cine misionero constituye una experiencia aparte por la inspiración religiosa, por una mayor autonomía con respecto al gobierno y por la sincera pasión que animó a algunos misioneros del Congo Belga, que supieron llegar allí donde los experimentos de las unidades coloniales habían fracasado, es decir, el corazón de las aldeas y de la población africana.

Por medio de la utilización de cines móviles, es decir furgonetas equipadas para la proyección cinematográfica, algunos misioneros del Congo distribuyeron en todo el país películas europeas y ellos mismos crearon productoras para la realización de películas educativas e incluso algunas cómicas y de animación que rodaban ellos mismos. Sus películas se realizaban en idiomas locales y, si era necesaria la traducción a un determinado dialecto, se llamaba a un intérprete.

La actividad belga entre películas gubernamentales y películas misioneras alcanzó su punto álgido en 1957, con 15.000 espectáculos y casi 9 millones de espectadores. Si las películas "gubernamentales" presentan una ingenuidad y un paternalismo desarmantes, las películas "misioneras" parecen un poco más evolucionadas gracias a la acción más iluminada de los padres De Vloo, Van Haelst y Van den Heuvel.

Son los misioneros que se dedicaron por primera vez a la adaptación cinematográfica de los relatos de la literatura oral congoleña, realizando incluso dibujos animados, como la serie **Palabres de Mboloko**, del padre Van den Heuvel, que se inspiraba en un personaje especialmente querido y universalmente conocido en el Congo. En esa época había nada menos que tres centros de creación cinematográfica de misioneros: Kinshasa, con el padre Alexandre Van den Heuvel y la Edisco Films; el Kasai occidental y Luluabourg (actualmente Kananga), con el padre Van Haelst y la Luluafilms; el Kivu y Bukavu, con el padre De Vloo y la Africa Films. La difusión de las películas cubría las seis regiones que entonces formaban el Congo Belga, y en 1957 había 94 equipos de proyección fijos y 87 móviles.



El padre Van den Heuvel

EL PADRE VAN DEN HEUVEL

El padre Alexandre Van den Heuvel murió en 1984, casi medio siglo después de su llegada a las orillas del río Congo. Más allá de las limitaciones de la época, en sus palabras encontramos la huella de una gran pasión por el cine. Citamos algunos extractos de una entrevista concedida en 1977 en Kinshasa a Pierre Haffner, profesor universitario de cine y estudioso en particular del cine africano.

Usted llegó al Congo en 1932: ¿cuál era la situación del cine antes de los años 40?

Desde el punto de vista de las tomas cinematográficas, no había nada, excepto alguna película etnográfica, escenas de caza, danzas, etc. Nunca se consideraba al hombre. Unos equipos venían de Europa, y sobre todo de Estados Unidos, para rodar películas, historias de caza...

¿Qué ocurría entonces en el plano comercial?

Había películas destinadas al mercado europeo, distribuidas por agencias europeas. En algunas misiones había unos aparatos bastante rudimentarios. Cuando una película era adecuada, se proyectaba también a los "negros evolucionados" (1). En los años 35-36, en la *Cité* (los barrios de Kinshasa, entonces Léopoldville, reservados a la población negra) se exhibían unas películas de actualidad y también alguna película religiosa, en un pequeño cine equipado con una batería o en otra sala con un proyector que se accionaba a mano. En esa época, en el cine Palace, que existía desde 1914 y era un cine sólo para europeos, pudimos juntar unos "evolucionados", unos miembros de las corporaciones del gremio y unos intelectuales. En los años 37-38 yo organizaba proyecciones con regularidad, con Robert, Rintintín, ¡grandes éxitos! Proyectaba la misma película ocho veces en un mes, con un aparato de 35 mm. hecho juntando dos o tres viejos aparatos en desuso.

¿Qué es un paternalista?

Nos acusaron de paternalismo, pero entonces también un médico era un paternalista. Paternalismo es una expresión moderna que debería indicar una caridad demasiado gratuita. Es un poco la razón por la cual nunca regalo dinero a un viejo mendigo, debe ganárselo. Yo le ayudo a ganarse el dinero. No se trata de hacer las cosas en lugar de los demás, sino de ayudar a los demás a hacerlas. Creo que nosotros dimos demasiado, hubiéramos tenido que ayudarles a hacer. Mi comunicación era paternalista, si se quiere, pero se trataba de películas para espectadores "no evolucionados". Para los "evolucionados", en lo posible, era mejor favorecer la creación de cine-clubes.

Hablemos de su filmografía.

Mission du Congo para los padres jesuitas; **Congo, terre de beauté**, película de propaganda médica; unas películas sobre seminarios, las monjas congoleñas, los hermanos en misión, los *boy-scouts*, los sindicatos. Luego, la serie **Palabres de Mboloko**, que son películas de animación que ilustran unos cuentos ancestrales de sabiduría popular, narraciones realmente auténticas y en vías de desaparición. La moraleja: la inteligencia de la gente común vence la fuerza bruta de los poderosos. Evidentemente, para hacer una película de animación hace falta paciencia; cuando en un día conseguíamos rodar uno o dos metros, estábamos muy contentos.

*¿No hay religión en sus **Palabres de Mboloko**?*

Muy poca. Quise conservar la autenticidad, en la medida de lo posible. El objetivo era hacer algo que gustara a los zaireños todavía "primitivos" del interior del país y que les atrajera. En un segundo momento se les podían mostrar otras películas con un poco más de sermón... ¡Hay que empezar dando una alegría!

¿Quién es Mboloko?

En todo Zaire es el equivalente del zorro de nuestros cuentos europeos. Un minúsculo antílope, de treinta centímetros de altura, que le toma el pelo al elefante y ¡consigue realizar sus planes a pesar de los cocodrilos! Tiene el *mayele*, la inteligencia y la astucia. Yo podía proyectarlo a todo tipo de público, "evolucionado" y "no evolucionado"; gustaba enormemente también a los niños europeos. Allí donde tuve la oportunidad de mostrarlo, siempre gustaba a todo el mundo.

En definitiva, ¿cuáles son sus impresiones respecto a esta experiencia cinematográfica?

Tengo ciertos remordimientos por no haber podido hacer más, pero esperemos que los nuevos grupos de cineastas misioneros tengan los medios para continuar la obra. Tengo también un sentimiento de satisfacción por lo que se hizo y mucho agradecimiento a los que nos ayudaron, los patrocinadores y los colaboradores, el personal del servicio de Información, los cineastas misioneros de nuestra asociación. Guardo un buen recuerdo de todos.

NOTA

1. La palabra "evolucionado" apareció hacia 1943; antes se hablaba sólo de "intelectual". Hacia 1946 se publicó en el periódico *La Voix du Congolais* un estatuto de los evolucionados y en particular de sus obligaciones. Este estatuto llegó a ser oficial solamente en 1956 y exigía unas condiciones de admisión draconianas. Se consideraba "evolucionado" a aquel que dependía de la Administración de la Población Blanca y ya no del Servicio de Identificación de la Oficina de la Población de la Cité Indígena. Las ventajas del evolucionado consistían, por ejemplo, en el derecho a beber vino, pero no compensaban los pesados sarcasmos por parte de los "indígenas".

Le cinéma du réel de Jean Rouch

Entre los directores europeos que trataron de ir más allá, de superar las barreras culturales para poner al espectador en relación directa con el mundo de los africanos, tanto el tradicional como el mundo en evolución, Jean Rouch se coloca sin duda como el precursor y, a pesar de las polémicas, sus obras rodadas en estrecho contacto con la población africana deben considerarse las primeras etapas del auténtico cine africano.

Inspirándose en Flaherty, Rouch se encaminó por la vía de la puesta en escena del documental y dio la palabra a los africanos, pidiéndoles que comentaran sus propios comportamientos, sus acciones y sus reacciones. Reaccionó ante el cine etnológico alejado y paternalista, fundando la estética del *cinéma vérité* y revolucionó el método de investigación con la teoría de la *anthropologie partagée,* que consistía en la transformación en sujetos de aquellos que desde siempre se habían filmado como simples objetos. Ofreció a tres jóvenes emigrantes nigerianos la posibilidad de relatar un viaje imaginario por Ghana, pero fue en 1957, en Costa de Marfil, cuando empezó la colaboración con Oumarou Ganda, entonces estibador en el puerto de Abidjan, y luego uno entre los primeros cineastas africanos, al que Rouch pidió que improvisara un comentario a las imágenes de su propia jornada de trabajo. El resultado fue extraordinario: el estibador Robinson, estimulado al verse en la pantalla, improvisó un estupendo monólogo, en el que no sólo reconstruye los diálogos de la acción, sino que explica y juzga su comportamiento y el de sus compañeros.

Si para la crítica europea Rouch realizó un cine donde vida y película se intercambian las imágenes y abrió una nueva escuela para

UN ENCUENTRO HISTÓRICO EN 1965 ENTRE JEAN ROUCH Y OUSMANE SEMBÈNE

Sembène: *Cuando haya muchos cineastas africanos, ¿los cineastas europeos seguirán haciendo películas sobre África?*

Rouch: Dependerá de muchos factores, pero de momento mi punto de vista es éste: pienso que al mismo tiempo tengo una ventaja y un inconveniente, tengo la mirada del extranjero. La noción misma de etnología se basa en la idea de que un hombre, colocado frente a una cultura que le es ajena, puede ver cosas que las personas que están dentro de esa misma cultura no ven.

Sembène: *Has dicho "ver". Sin embargo, en el ámbito del cine "ver" no es suficiente, hay que analizar. A mí me interesa lo que está antes y lo que está después de lo que se ve. Perdóname, pero lo que no me gusta de la etnografía es que no basta con decir que el hombre que vemos camina, hay que saber de dónde viene y a dónde va...*

Rouch: En este punto tienes razón; en efecto, todavía no hemos llegado a completar nuestro conocimiento. Lo que creo, al fin y al cabo, es que para estudiar la cultura francesa, la etnología que se dedica a Francia debería ser practicada por personas extranjeras. Si se quiere estudiar el Auvergne o la Lozère, haría falta ser bretones. Mi sueño es que los africanos hagan películas sobre la cultura francesa. Por otro lado, ya habéis empezado. Cuando Paulin Vieyra rodó **Afrique-sur-Seine**, su propósito era seguramente mostrar a unos estudiantes africanos, pero los mostró en París y, de esta manera, mostró al mismo París. Podría haber un diálogo y vosotros nos mostraréis lo que nosotros mismos somos incapaces de ver. Estoy seguro de que París o Marsella vistas por Ousmane Sembène no son mi París, ni mi Marsella; pienso que no tendrán nada en común.

Sembène: *Hay una película tuya que me gusta, que he defendido y que seguiré defendiendo: se trata de* ***Moi, un Noir****. De entrada hubiera podido rodarla un africano, pero en esa época ninguno de nosotros se encontraba en condiciones de hacerlo. Creo que habría que rodar la segunda parte de* ***Moi, un Noir****. Seguir -siempre lo pienso- con la historia de ese chico que después de Indochina no encuentra trabajo y acaba en la cárcel. ¿Qué pasará con él después de la Independencia? ¿Habrá cambiado algo? No lo creo. Un detalle: ese chico tenía su diploma; hoy ocurre que la mayoría de los jóvenes delincuentes tienen un diploma. La educación ya no sirve, no les permite salir adelante normalmente. (...) En definitiva, pienso que hasta la fecha hay dos películas importantes sobre África: la tuya,* ***Moi, un Noir****, y luego* ***Come Back Africa****, que a ti no te gusta. Y por último una tercera, de tipo particular:* ***Les Statues meurent aussi****.*

Rouch: Quisiera que me dijeras por qué no te gustan mis películas puramente etnográficas, donde se muestra, por ejemplo, la vida tradicional.

Sembène: *Porque se muestra una realidad sin ver su evolución. Lo que reprocho a los etnólogos, como a los africanistas, es que nos miran como si fuéramos insectos...*

Rouch: Como hubiera hecho Fabre... defenderé a los africanistas. Queda entendido que podemos acusarles de mirar a los hombres negros como si fueran insectos, pero es como si fueran unos Fabre que descubren entre las hormigas una cultura equivalente, con la misma importancia que la suya.

Sembène: *A menudo las películas etnográficas nos han perjudicado...*

Rouch: Es cierto, pero es culpa de los autores, porque a menudo hemos trabajado mal. Eso no quita que hoy podamos proporcionar unos testimonios. Sabes muy bien que en África existe una cultura ritual que está desapareciendo: los *griots* se mueren. Hay que recoger las últimas huellas todavía vivas de esta cultura. Los africanistas -no quiero decir que sean unos santos- son una especie de monjes desventurados que se dedican a recoger las migajas de una cultura fundada en la tradición oral que está desapareciendo, una cultura que me parece tiene una importancia fundamental.

Sembène: *Sin embargo los etnógrafos no recogen sólo los cuentos, las leyendas de los* griots. *No se limitan a explicar el significado de las máscaras africanas. Tomemos por ejemplo tu película* **Les Fils de l'eau****. Pienso que muchos espectadores europeos no han entendido nada, porque estos ritos de iniciación no tienen ningún sentido para ellos. Quizás encuentren bonita la película, pero no aprenden nada.*

(Extracto del encuentro realizado por Albert Cervoni: *France Nouvelle*, número 1.033. 4-10 agosto 1965).

hacer documental y hacer cine, son pocos los africanos que reconocen sus méritos -incluso aquéllos para los cuales el encuentro con Rouch significó el comienzo de su carrera cinematográfica-. La relación entre los africanos y Rouch fue siempre controvertida; son innumerables las acusaciones de paternalismo, ingenuidad, sentimentalismo a lo Rousseau que se le lanzaron. Sin embargo, en su tratado Rouch concluyó con objetividad: *"Los intentos que acabamos de citar tuvieron que chocar contra sus propias limitaciones. A pesar de lo que hagamos, ni Rogosin, ni Sean Graham, ni yo, seremos nunca unos africanos, y las películas que rodemos siempre serán películas africanas hechas por europeos. Quizás no sea algo negativo y esta limitación no nos impedirá seguir haciendo películas africanas. Pero ha llegado la hora de pasar el testigo".*

Primeros pasos en el cine

La paternidad de la primera película africana es todavía controvertida. Si **Mouramani** -realizada por Mamani Touré sobre un breve relato folclórico de Guinea, hoy imposible de encontrar- fue juzgada por Rouch como una película de escaso interés, un grupo de estudiantes africanos en París (Paulin Vieyra, Jacques Melokane, Mamadou Sarr y el operador Caristan) realizó en 1955 la que podemos considerar la primera auténtica película africana: **Afrique-sur-Seine**, un interesante intento de mostrar la vida de los africanos en París. Los niños, los monumentos, la gente que pasea: los estudiantes filmaron la vida de la ciudad y los intentos de integración de la comunidad africana, como en un documental etnológico a la inversa.

En los años 50 y 60 los africanos que consiguen acceder a las escuelas de cine europeas, en París, Berlín Este, Moscú, proceden en su mayoría de países de África Occidental del área francófona. Tras la conquista de la independencia, la London Film School tendrá en efecto sólo a una docena de estudiantes africanos. Un informe de la UNESCO de 1962 muestra que Francia había producido el 83% de las películas realizadas en África, contra el 11% de Inglaterra.

Esta mayor implicación de Francia con respecto a Gran Bretaña en el ámbito cultural se explica remontándose a las políticas coloniales de los dos países. En efecto, Francia privilegiaba desde siempre la teoría de la "asimilación" política, cultural y lingüística de los países colonizados a la gran nación francesa, una especie de contra-doctrina del *Indirect Rule* de Gran Bretaña, que en cambio apostaba por mantener las instituciones políticas y culturales indígenas, ejerciendo la influencia europea indirectamente a través de los jefes locales.

Con la llegada de la Independencia, los países de las ex-colonias francesas tienen así que asumir un papel de guía por parte de Francia en el desarrollo del cine africano, en parte porque Francia sigue apoyando la producción cinematográfica a través del Ministerio de Cooperación y en parte porque los ingleses, al contrario, no se interesan por la promoción de la educación y la cultura, y mucho menos de la cinematografía.

Los aspirantes a directores africanos se sienten desde el primer momento encargados de una tarea fundamental: devolver a África el dominio de su propia imagen, y por lo tanto transforman su percepción de África (desde los siglos de la opresión colonial a los años de la represión neocolonial) en el tema principal de sus obras. Comprenden rápidamente, por los ejemplos de la producción colonial, que el medio cinematográfico tiene un potencial enorme y que en la situación del África postcolonial, en una sociedad todavía predominantemente analfabeta, el cine es el medio de comunicación por excelencia.

Entre los países africanos de más antigua tradición cinematográfica está Senegal, que cuenta con el mayor número de directores de todos los demás países del África sub-sahariana, aunque actualmente Burkina Faso le esté alcanzando. Senegal fue el primero de los países del área francófona en disfrutar de la asistencia técnica y financiera del Ministerio de Cooperación francés, que actuaba en África a través de la creación de dos instituciones: el Consortium Audiovisuel International (CAI),

Coloquio realizado en 1967 sobre el cine africano (Vieyra, Alassane, Debrix y Rouch)

creado en París en 1961, que producía noticiarios y documentales educativos, y el Bureau du Cinéma, creado en 1963 para promover la actividad de los directores africanos. Según los términos del acuerdo, Francia suministraba a Senegal los equipos y los operadores-reporteros necesarios para la realización de los noticiarios. El trabajo de post-producción se desarrollaba en París y la película, una vez terminada, se enviaba otra vez a África; los costes de producción se compartían entre Senegal y el CAI. Todo ello llevó al nacimiento de las **Actualités Sénégalaises** y significó también la primera implicación de un gobierno africano en la financiación y producción de películas.

En el ámbito del CAI, los directores y los técnicos cinematográficos eran franceses en su mayoría, y su tarea era la supervisión para la mejora de la comunicación audiovisual, mientras que el Bureau du Cinéma estimulaba la participación africana en todas las fases de la realización de una película y pedía a cambio los derechos para la difusión no comercial. Con la ayuda del Bureau du Cinéma, de 1963 a 1975 se realizaron en todo el África francófona más de 185 películas entre cortometrajes y largometrajes.

La intervención de la cooperación francesa fue duramente criticada por los cineastas africanos a la luz de algunas pretensiones del Ministerio, que imponía guiones conformes a estándares cinematográficos franceses e insistía por tener el control de la distribución (adquiriendo los derechos para una distribución no comercial de la película por un periodo de hasta cinco años). La cuestión no se ha resuelto todavía, porque en realidad desde esos años hasta nuestros días la casi totalidad de las películas africanas ha sido parcialmente financiada a través de la asistencia de la Cooperación o del Centro Nacional del Cine Francés

(CNC). Entre los primeros directores que se beneficiaron de la ayuda del Bureau du Cinéma están los cineastas de Níger Mustapha Alassane -**Aouré** (1961), **La Bague du roi Koda** (1964), **Le Retour de l'aventurier** (1966)- y Oumarou Ganda -**Cabascabo** (1969)-; los senegaleses Ousmane Sembène -**Borom Sarret** (1963), **Niaye** (1964), **La Noire de...** (1966)- y Mahama Johnson Traoré -**Diankha-Bi** (1969)-; los directores de Costa de Marfil Timité Bassori -**Sur la dune de la solitude** (1966), **La Femme au couteau** (1968)- y Désiré Écaré -**Concerto pour un exil** (1968)-; y el cineasta de Camerún Urbain Dia-Mokouri -**Point de vue I** (1965)-.

Desde finales de los años 60 se rodaron películas que abordaban el tema de la evolución del continente prácticamente en cada país del África negra. Este tipo de compromiso político fue inspirado por las complicaciones generadas por el sistema colonial y neocolonial, con sus mistificaciones ideológicas convergentes. Las obras de este periodo se presentan no como productos con una estética particular, sino como un ímpetu de diálogo político. Las imágenes, el estilo, la estructura, los temas exploran las respuestas políticas y culturales evocadas por las películas mismas. Parece más importante el intento de crear un cine decidido, capaz de abordar varios modelos culturales y

políticos africanos. En este sentido, la aproximación cinematográfica que caracteriza las obras de la época, a nivel estilístico y temático, es variada y desprovista, en muchos aspectos, del *glamour* y la tendencia a la evasión de Hollywood.

Expresando modelos culturales nacionales, los verdaderos temas y las aproximaciones estilísticas desembocan en esquemas de interpretación. La época está marcada por la exploración de modelos de expresión y formulación ideológica firmemente arraigados en el espíritu del panafricanismo, con un llamamiento a la reformulación de la historia africana distorsionada por las ideologías coloniales.

Senegal

Después de **Afrique-sur-Seine** (1955) hubo que esperar siete años para que aparecieran otras películas de directores africanos: una evolución que también significó -para un número consistente de países africanos- la conquista de la independencia. En 1961, por primera vez en Senegal, Paulin Soumanou Vieyra rodó **Une Nation est née**, un documental de veinte minutos que conmemoraba el primer aniversario de la independencia senegalesa y celebraba la historia del país desde la época de oro precolonial, la llegada de los invasores europeos, hasta las luchas por la liberación. Sin embargo, la primera película que pasa a la historia como una obra de arte de la cinematografía africana y que se da a conocer a nivel internacional es **Borom Sarret**, de Ousmane Sembène. Rodada en Dakar y con una duración de sólo diecinueve minutos, la película aborda de forma embrional temas importantes que caracterizarán más adelante el cine de África y que serán profundizados ulteriormente por el propio Sembène y otros directores. El contraste entre pobres y ricos en el contexto urbano de Dakar da vida a un retrato de la vida africana con el telón de fondo de la realidad neocolonial e inicia una reflexión sobre la realidad política de la sociedad africana. Con **Borom Sarret** nos encontramos frente a un primer ataque feroz a la élite africana que ha sustituido a la administración colonial blanca, el espectro de la alienación cultural y la explotación social y económica que caracteriza a los gobiernos neocoloniales africanos, militares o civiles.

La Noire de...

En la ola de este cine político iniciado por Sembène, otros autores de la época tratan el tema de la alienación cultural llevada a cabo por Francia en los países de sus colonias. En 1963 Momar Thiam, en su primera película, **Sarzan**, narra la historia de un oficial del ejército colonial que vuelve a la

aldea tras quince años de servicio militar para Francia. Occidentalizado y alienado, el sargento no consigue readaptarse al contexto tradicional de su sociedad de origen y decide embarcarse en una misión "civilizadora" de su gente. La película reconoce el inevitable rechazo de la tradición que la modernidad comporta, pero al mismo tiempo afirma la necesidad de una transformación gradual.

En 1965 un nuevo cineasta hizo su aparición en los platós senegaleses, Ababacar Samb-Makharam, que con la película **Et la neige n'était plus** dio mayor espesor psicológico al malestar existencial de un joven senegalés que, tras años de estudio transcurridos en Francia, tiene que encontrar la manera de "reintegrarse" en su propio país.

En el intento de conservar en su película formas culturales de expresión africana, Paulin Vieyra rodó **Sindiely** (1964), película rica en danzas tradicionales que cuenta la historia de un matrimonio, a través del baile ancestral africano.

Y de nuevo Sembène, en 1964, realiza **Niaye**, basada en un cuento suyo, dando vida a una de las películas más transgresoras de la época.

El camino hacia un lenguaje auténtico que ponga en escena la nueva África deberá partir precisamente poniendo en crisis la sociedad tradicional, su imaginario demasiado codificado. **Niaye** es un ejemplo aterrador. Incesto, suicidio, usurpación, parricidio: todos los mayores tabúes se rompen en el intento de reconstruir una sociedad más consciente y democrática. La agresividad de la película anticipa el giro visionario de otro gran director senegalés, Djibril Diop Mambéty, que debutó en 1968 con **Contras City**, estudio satírico de la imponente realidad cosmopolita de Dakar.

1966, con la organización del primer Festival des Arts Nègres de Dakar, marcó el inicio de una nueva era para el cine de Senegal. Se acaba la época de los pioneros y empiezan los llamados "años de oro" del cine senegalés. Aumenta la producción, nuevos directores se asoman a escena y las temáticas se diversifican. En 1973 el gobierno creó la SNC (Société National du Cinéma), que seguirá activa hasta 1976 y que, junto con las ayudas de la Cooperación francesa, contribuyó a la producción de ocho películas, entre ellas **N'Diangane** (1974), de Mahama Johnson Traoré, y **Xala** (1975), de Sembène.

En este contexto sujeto a cambios rápidos, donde las culturas tradicionales se mezclan con las importadas, los cineastas empiezan a revalorizar en sus películas el papel de la mujer y elaboran una visión más realista de la mujer africana con respecto al estereotipo del cine occidental, que siempre la había representado como una mujer sensual, con el pecho desnudo, objeto del deseo sometido a las pretensiones del macho, con un papel mínimo o inexistente dentro de la sociedad.

En esos años M. J. Traoré declaró que reconocía el tema de la mujer como una cuestión profunda, relacionada con el dilema tradición-modernidad que estaba viviendo su país: *"la evolución de*

Safi Faye en la película **Petit à petit**

nuestra sociedad pasará a través de la evolución de la mujer". Por primera vez las mujeres asumen el papel de protagonistas en la pantalla e interpretan a personajes de ruptura. Después de **La Noire de...**, de Sembène, donde la sirvienta Diouana se opone a la explotación de sus amos en Francia mediante el gesto más extremo de rechazo (el suicidio), en 1970 aparecieron **Diegue-Bi**, de Traoré, fresco llamativo de las nuevas generaciones de mujeres que se oponen a las obligaciones de la tradición, y la obra maestra de Ababacar Samb-Makharam, **Kodou**, con el primer guión firmado por una mujer, Annette Mbaye d'Erneville, que narra la historia trágica de una chica que no aguanta el rito del tatuaje de los labios y queda marginada por la comunidad.

El camino está abierto para que Safi Faye, primera directora de Senegal y de toda África, actriz para Jean Rouch en **Petit à petit**, debute en la dirección con un cortometraje, **La Passante** (1972), seguido de un largometraje **Kaddu beykat / Lettre paysanne** (1975), que constituye una de las primeras películas entre ficción y documental que nos devuelve un cuadro auténtico y dramático de la situación de los campesinos en los campos senegaleses.

Ya en 1974 los fondos para el cine africano del Bureau du Cinéma empezaron a disminuir hasta el brutal descenso de 1980 que llevó a su cierre. El cine africano siguió recibiendo la ayuda del Ministerio de la Cooperación, pero ya no hubo contacto directo con los directores.

En esos años la producción senegalesa, y africana en general, sufrió una brusca ralentización. De los 23 largometrajes de los años 70 se pasó a los 13 de los años 80, mientras que en cambio aumentó la producción de cortometrajes, que hoy, junto con la producción en vídeo, representa todavía un importante terreno de expresión para los directores que luchan cada vez más con las estrecheces económicas.

Costa de Marfil

El pionero del cine de Costa de Marfil es Timité Bassori, que en 1966 rodó, con la ayuda del Bureau du Cinéma, **Sur la dune de la solitude**, un intento de exploración moderna del mundo de las leyendas africanas de la tradición oral. La película relata la historia de un famoso mito de África Occidental, el de la "diosa del río" (*Mamy Wata* o, en yoruba, *Yemaya*) que seduce a los hombres para luego llevarlos consigo a la profundidad de sus aguas. Al contrario que sus compañeros senegaleses, que se encaminan desde el primer momento hacia una tendencia realista, Bassori da vida a una película experimental con tonos decididamente surrealistas.

El celo creativo de Costa de Marfil emerge con la fundación en 1962 de la Société Ivoirienne de Cinéma (SIC), centro de producción cinematográfica nacional que formaba parte del centro de producción televisivo y que disponía de estructuras de laboratorios de 16 y 35 mm. Desgraciadamente, debido a la incapacidad del gobierno para dar vida a una auténtica política cinematográfica, a pesar de la producción de noticiarios y documentales hasta 1979 y de la presencia de talentos locales, la SIC no consiguió alcanzar ningún éxito significativo en la producción de largometrajes de ficción. Entre los pioneros del cine de Costa de Marfil, además de Timité Bassori, están Désiré Écaré y Henri Duparc, que estudiaron en el IDHEC de París.

Désiré Écaré demostró en seguida que poseía un talento notable con sus dos obras realizadas en París: **Concerto pour un exil** (1968) y **A nous deux, France!** (1970). Ambas están ambientadas en la comunidad del exilio parisino de la que Écaré formaba parte: la primera película profundiza el estudio de Vieyra de 1955 sobre los africanos del Sena, mientras que la segunda describe la aculturación sexual de la comunidad de los inmigrantes. En cambio, Henri Duparc, en la línea de Bassori, puso en escena otra obsesión, la de un escultor en busca de la autenticidad del arte.

Tras esta fase intelectual de los inicios, en los años 70 empezó una fase más popular -**Abusuan** (1972), de Henri Duparc; **Amanié** (1972), de Roger Gnoam M'Bala- que llevó cada vez más a la afirmación del género de la comedia. M'Bala, con **Ablakon** (1984), que retomó el tema de **Amanié** ridiculizando las ambiciones de ascenso social de un campesino que se va a vivir en la ciudad, y Désiré Écaré, con la película feminista y sensual **Visages de femmes** (1985), iniciaron una auténtica escuela de la comedia de Costa de Marfil.

Sin embargo, fue sobre todo Henri Duparc quien, con un tono más ligero, ennobleció realmente la comedia cinematográfica de Costa de Marfil y africana en general. Con **Bal poussière** (1988), todavía hoy uno de los más grandes éxitos de público del cine africano, Duparc abordó los temas tabú de la poligamia y las relaciones intergeneracionales con una fuerza cómica sin igual.

Níger

La búsqueda de las tradiciones africanas a través de sus propias leyendas es el punto de partida también de la realidad cinematográfica, única en su género, de Níger.

Uno de los directores más innovadores y reconocidos de Níger es Mustapha Alassane. Su enorme talento para el dibujo y su pasión por el invento le indujeron ya en los años 60 a experimentar las primeras películas de animación africanas, proyectando sus propios dibujos en color a través de la película transparente que envolvía los paquetes de tabaco. Su primera película, **Aouré**, es de 1961. La segunda, **La Bague du roi Koda** (1964), cuenta la popular leyenda de un rey que trata de seducir a la mujer de uno de sus súbditos, un pescador. En 1965, tras haber trabajado durante un breve periodo con Jean Rouch, Alassane se trasladó a Montreal, donde estudió animación y rodó dos sátiras sociales animadas: **La mort du Gandji** (1965) y **Bon voyage Sim** (1966), que constituyen los primeros ejemplos de películas de animación africanas. Cuando los intereses de Alassane se desplazaron hacia la narración cinematográfica, el director descubrió que la estructura narrativa occidental podía unirse a la fábula de la tradición africana en una denuncia política devastadora. El resultado es **Le Retour de l'aventurier** (1966), película acerca de los peligros de la contaminación cultural que se derivan del impacto de las películas del Oeste en la vida de los africanos. **F.V.V.A. (Femmes, Villa, Voiture, Argent)** (1972), su primer largometraje, es un ensayo satírico sobre el chauvinismo del macho africano.

Oumarou Ganda, el estibador del puerto de Abidjan que con el seudónimo de Edward Robinson había dado vida con Jean Rouch al magnífico documental-ficción **Moi, un Noir**, regresó a su país de origen, Níger, para rodar sus películas. La primera, **Cabascabo**, se basa en su experiencia militar personal y relata la historia de un soldado que vuelve a casa, aclamado por todos, tras haber combatido durante cuatro años para Francia en Indochina. Sin embargo, cuando se le acaba el dinero, los amigos -chicas incluidas- le abandonan. Al final el protagonista se marcha, con una azada al hombro, para buscar alivio en el campo. En cierto sentido **Cabascabo** recuerda el tema y la interpretación de **Borom Sarret** y **Mandabi** (1968), de Sembène, perspicaces retratos coloniales y neocoloniales de la individualidad africana, realizados con sinceridad, sencillez y una caracterización precisa. Tras esta primera fase importante que tiene como protagonistas a dos directores autodidactas, el cine de Níger sufrió un parón. A mediados de los años 70 hicieron su aparición otros cineastas que se vieron implicados en el cine a menudo por casualidad, como Djingarey Maiga, que después de ser actor de Alassane se colocó detrás de la cámara y rodó **Étoile noire** (1976) sobre el problema de la libertad sexual de las mujeres atraídas por las promesas de los cooperantes; Yaya Kossoko, que era mecánico, se enamoró del cine y se marchó un año a Francia para estudiar en el Conservatorio de París; realizó el cortometraje **La Réussite de Mei Tebre**, una de las rarísimas películas "amorales" del cine africano; Inoussa Ousseini, *"el intelectual entre los canallas"*, como le llamaba Rouch, líder de un grupo de jóvenes cinéfilos que asistía a las clases de dirección de Serge Moati en el Centro Cultural Franco-nigerino de Niamey. Inoussa Ousseini reivindicó en su primera película, **La Sangsue** (1970), el valor ético e histórico de su pueblo. Esta pequeña obra (que es una interpretación africana de la

relación entre los sexos que es propia de Occidente) explica por qué los directores de Níger, a pesar de haber aprendido a hacer cine trabajando con cineastas franceses, no ocultan su desprecio hacia las películas sobre África rodadas por los europeos, en particular las obras etnográficas de Jean Rouch. Ousseini explica claramente que para él **La Sangsue** *"es un ensayo sociológico sobre la sexualidad francesa vista por un africano. Estaba tratando de impactar a la gente para provocar una reacción. Jean Rouch hubiera tenido que interpretar un papel: quería mostrarle desnudo de la misma manera en que, por ejemplo, él muestra a los africanos desnudos en* ***Jaguar****. Mi idea era crear un* shock *psicológico. Sin embargo, Rouch no se presentó al rodaje".*

Camerún

Entre 1965 y 1970 los relatos de las aventuras en tierra extranjera (de africanos expatriados para estudiar o de veteranos de guerra) siguieron llamando la atención de los directores. Mientras que algunas películas cuentan experiencias individuales o de grupo en el extranjero, otras se concentran en los problemas de adaptación de la vuelta a casa. El tema de la adaptación es central en las películas camerunesas **Aventure en France** (1962), de N'Gassa, y **Point de vue I** (1965), de Urbain Dia-Mokouri. En esos años el cine de Camerún vio asomarse a algunos directores que rodaron uno o dos cortometrajes y luego desaparecieron de la escena, como la directora Thérèse Sitabella. Un caso aparte fue Alphonse Béni, que se especializó en la producción y dirección de películas populares de acción y porno suave que constituyen una rareza en el ámbito de todo el cine africano. Sin embargo, si existe un cine de Camerún, a pesar de la indiferencia de las autoridades, se debe a dos directores en particular: Daniel Kamwa y Jean-Pierre Dikongue-Pipa. Si la primera película de Kamwa, **Boubou-Cravate** (1973), se introduce en el filón de la "adaptación" con la historia de un funcionario africano que quiere vivir a la manera occidental a toda costa, la segunda, **Pousse-Pousse** (1975), alcanzó los 700.000 espectadores: un auténtico récord para África. La película narra con los tonos de la comedia las desventuras de un carretero que trata de reunir la dote necesaria para casarse. En cambio, Pipa alcanzó el éxito internacional y de crítica con la película **Muna Moto** (1975), en la que aborda al mismo tiempo el problema de la dote y el de la condición de la mujer.

República Democrática del Congo (Antes Zaire)

En noviembre de 1977 Ousmane Sembène estuvo dos semanas en Kinshasa, invitado por el Centre Culturel Français. Objetivo de la operación: mostrar las películas del gran escritor/director senegalés a los *kinois* (habitantes de Kinshasa). Sembène afirmó en esa ocasión que deseaba *"empujar hasta la cumbre de la montaña el motor pasivo de la organización zaireña de cineastas, esperando que durante el descenso se pusiera en marcha".* Sin embargo, el motor no arrancó. Ese cine zaireño seguía sin aparecer, ni en Cartago ni en Ouagadougou, los festivales más importantes del continente. A pesar de que los zaireños fueran asiduos frecuentadores de las salas cinematográficas, el desinterés de Bélgica y de las autoridades locales no permitió ni producir ni promover películas zaireñas. Además, en Zaire no existía ningún centro nacional de cine, ninguna caja de ayudas alimentada por los impuestos sobre las entradas vendidas. La producción cinematográfica, a partir de la creación de la Voix du Zaire y de Tele-Zaire (la radio y la televisión nacionales), es decir, a partir de la llegada de Mobutu al poder, se integró en la producción televisiva gubernamental. Todos los cineastas, que se formaron en Zaire o en el extranjero, se convirtieron en funcionarios. Al menos tres directores se formaron en Bélgica: Kwami Mambu Zinga, Matondo y Mweze N'Gangura.

Durante la República de Mobutu se rodaron kilómetros de película, pero no se hizo ningún film. En 1976, un grupo de cinéfilos -que se convirtieron en cineastas tras seis meses de curso en la Voix du Zaire- consiguió obtener fondos del Departamento de Cultura y de las Artes para realizar el primer largometraje zaireño de ficción, **Le Hasard n'existe pas**.

Hoy en día, a excepción de alguna sala cinematográfica fuera de los circuitos comerciales (y la *"salvaje"* videoproyección de pago), en la República Democrática del Congo ya no hay salas donde proyectar películas. Actualmente es en otros lugares, entre Bruselas, París y Lisboa, donde, paradójicamente, el cine congoleño ha conocido, a partir de los años ochenta, un modesto renacimiento. Es un pequeño grupo, alrededor de N'Gangura, que desarrolla una cinematografía muy particular, hecha más de ironía que de amargura. En su país de origen ruedan poco, pero se nutren de su historia y sus tradiciones.

Malí

Tras la conquista de la independencia (1960), hubo ocho años de gobierno socialista en el que empezó a desarrollarse una cinematografía nacional que consistía en su mayor parte en documentales informativos y noticiarios. Al principio los directores de Malí todavía eran deudores de la escuela etnológica y trabajaban junto a directores franceses que supervisaban sus obras. Un ejemplo es el cortometraje **Bambo**, reali-

zado en 1968 por los estudiantes del Liceo Técnico de Bamako bajo la guía de un profesor francés. La película se inspira en el texto de una canción popular bambara que narra el amor imposible por el profesor de una chica destinada a casarse con un hombre al que no quiere. Mientras tanto, algunos jóvenes estudiantes se formaban en las escuelas de cine de la antigua Unión Soviética y de los países de Europa del Este; son los directores que sentarán las bases de la cinematografía de Malí: Souleymane Cissé, Djibril Kouyaté, Kalifa Dienta.

En 1968, con la elección del nuevo presidente Moussa Traoré, se produjo una mejora del sector de la producción cinematográfica, y fue en ese periodo cuando nació el auténtico cine de Malí, completamente rodado por directores locales. Las primeras producciones fueron en su mayoría obras de carácter folclórico: **Fête du Sigui** (1968), de Cheick H. Keita; **Chants et danses du Mali** (1969), de Moussa Sidibé; **Degal à Dialloubé** (1970) y **Fête du Sanké** (1971), de Souleymane Cissé. La primera obra de ficción data de 1970: **Le Retour de Tieman**, de Djibril Kouyaté, que, como en casi todos los demás países de África en ese periodo, aborda el tema del contraste entre tradición y modernidad en la sociedad africana en pleno desarrollo. En este caso se trata de un joven ingeniero que vuelve a su aldea y trata de introducir los modernos medios de cultivo, pero se enfrenta con los campesinos, que prefieren seguir trabajando con los métodos tradicionales. Las normas de la tradición se ponen en crisis también en la película **Wamba** (1976), de Alkaly Kaba -un joven que se formó en Canadá-, que aborda el tema de los matrimonios forzados, un argumento que se convertirá en un *leit-motiv* de la producción africana. En ese mismo año Sega Coulibaly, ayudante de Sembène en Senegal y luego asistente de Kaba, rodó su primer largometraje de ficción, **Mogho Dakan**, que amplía el tema de los matrimonios forzados a una reflexión más clara acerca de la condición de la mujer en la sociedad tradicional. La historia de Penda -abandonada embarazada por su profesor, repudiada por el padre y la madre y que acaba prostituyéndose en la ciudad- conmueve a las plateas y obtiene un gran éxito de público, dando inicio a un cine popular de tonos melodramáticos de folletín. Estas películas desde luego no obtienen los favores de la crítica occidental y pasan inadvertidas. En 1971 Cissé dirige su primera obra de ficción, **Cinq jours d'une vie**, que por razones económicas no llega a acabarse. La primera película que obtuvo cierta consideración fue **A banna** (1979), de Kalifa Dienta. El tema es el clásico choque entre ciudad y mundo rural, es decir entre modernidad y tradición, a través de la historia de marido y mujer, él

campesino, ella de ciudad, de visita a los padres de él en la aldea. Dienta acompaña el realismo de la puesta en escena con un especial cuidado hacia la naturaleza, que en la representación asume a menudo un carácter simbólico. Una atención particular merecen las obras de Cissé y, a partir de los años 80, de Cheick Oumar Sissoko, que llevaron el cine de Malí a los festivales internacionales más importantes y dieron una nueva dignidad a todo el cine africano.

Nigeria

Como el resto del continente, el África anglófona heredó las estructuras cinematográficas del sistema colonial, pero en los primeros diez años después de la independencia los gobiernos de los países africanos anglófonos no se interesaron mucho por el cine.

Con respecto a los países del África francófona, a los países africanos anglófonos les falta cultura cinematográfica y probablemente ésta es también la razón de la mediocridad de los raros largometrajes rodados en estos países por africanos o extranjeros. Sin embargo, las estructuras no faltaban. Con aproximadamente cien salas de proyección, salas de montaje, estudios y un laboratorio para el formato de 16 mm., en los primeros años 70 Nigeria era el país más equipado del África negra. Una entidad gubernamental, la Federal Film Unit, realizó unos noticiarios para la televisión y para el Ministerio de Información. Se trataban generalmente de películas destinadas a las embajadas nigerianas en el mundo.

Con respecto a la producción de largometrajes, el primer nombre nigeriano es el de Francis Oladele, director general de Calpenny Nigeria Limited, el primer productor independiente del África anglófona. Francis Oladele se había planteado dos objetivos: producir películas africanas que pudieran tener éxito tanto en África como en Occidente. Nigeria se hubiera así convertido en el Hollywood de África. En realidad no consiguió producir películas enteramente africanas y se vio obligado a recurrir a directores extranjeros.

El primer proyecto que tomó cuerpo fue **Kongi's Harvest** (1970), extraído de la obra homónima del dramaturgo nigeriano Wole Soyinka (autor también del guión y protagonista de la película) y cuya dirección se confió al actor afro-americano Ossie Davis. La película denuncia las "manías de grandeza" del África independiente. En Nigeria, la película atrajo sólo a la élite intelectual, que acabó por desdeñarla definitivamente cuando Wole Soyinka declaró que la película no le gustaba para nada. Francis Oladele sacó de esta experiencia la convicción de que los espectadores africanos necesitaban películas de acción. Produce así **Bullfrog in the Sun**, del director alemán Jason Pohland. Entre escenas de guerra y de violencia, la película relata la historia de tres generaciones de nigerianos en conflicto con el hombre blanco. El guión fue escrito por el nigeriano Chinua Achebe, que se inspiró en dos libros suyos, *Things Fall Apart* y *No Longer at Ease*. Más o menos en el mismo periodo hizo su aparición en la escena cinematográfica nigeriana Ola Balogun, que se inició en los rudimentos de la cinematografía en el IDHEC de París. Su primera película, **Alpha** (1973), es una obra seudo-autobiográfica rodada en el ambiente de los estudiantes y artistas africanos en París. En 1975 siguió **Amadi** (1975), una película que abrió nuevos horizontes a la cinematografía nigeriana, no tanto por las elecciones técnico-estéticas sino porque fue la primera película nigeriana rodada en un idioma local: el ibo. El entusiasmo del público fue la demostración del potencial representado por los idiomas locales. Balogun volvió a utilizar esta estrategia con su nueva casa de producción, realizando y produciendo **Ajani Ogun** (1975), el primer musical del África negra. Rodada íntegramente en lengua yoruba, la película relata la historia de un joven cazador, Ajani Ogun, decidido a recuperar la tierra de su pobre padre, expropiada por un político corrupto. La imagen del África contemporánea se funde con los motivos de la tradición; la música y la danza forman el telón de fondo pintoresco que recuerda la cultura africana (específicamente la cultura yoruba), pero son también símbolos de los valores y del significado profundo de la identidad africana.

La transposición cinematográfica de los espectáculos itinerantes yoruba planteó el problema de la adaptación cinematográfica de las obras teatrales. Desde un punto de vista técnico **Ajani Ogun** presentó problemas de continuidad y "sobreactuación" de los actores no profesionales. Cuando la película se estrenó en las salas, el teatro itinerante yoruba estaba en la cumbre de la popularidad y la presencia en el reparto de la compañía de Duro Ladipo incrementó ulteriormente su éxito, sobre todo entre el público yoruba, al que iba dirigida la obra.

El éxito de **Ajani Ogun** y la perspectiva de un éxito también financiero llevaron a la proliferación de películas basadas en espectáculos yoruba por obra de profesionales del oficio, que ya habían obtenido buenas ganancias con sus representaciones teatrales. El carácter de esta producción fue marcado por la avidez y la falta de interés por la creatividad cinematográfica. De ello se derivó un espectáculo de segunda fila, con respecto a la excelente calidad artística del teatro itinerante yoruba. Los

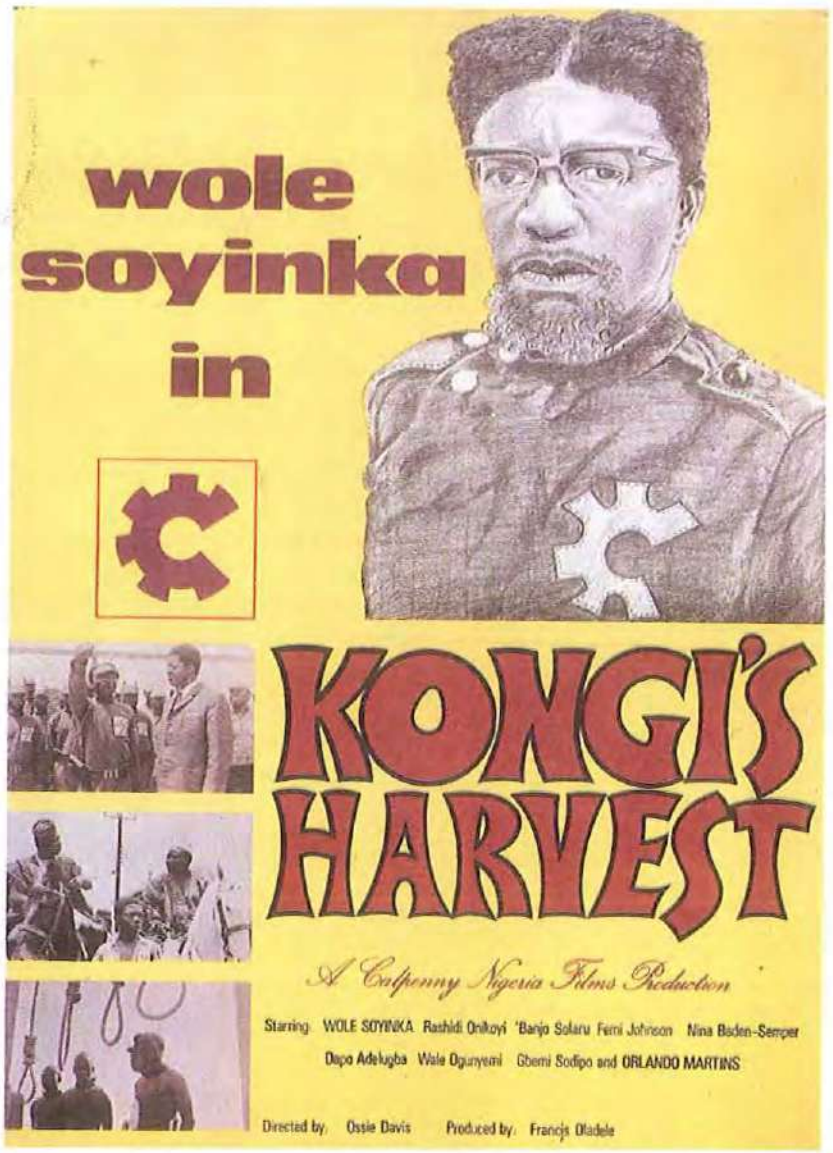
"años florecientes del teatro filmado" se distinguen, desgraciadamente, por una mediocridad artística camuflada de genialidad, y el cine nigeriano de hoy sigue girando alrededor de esta tendencia.

Ghana

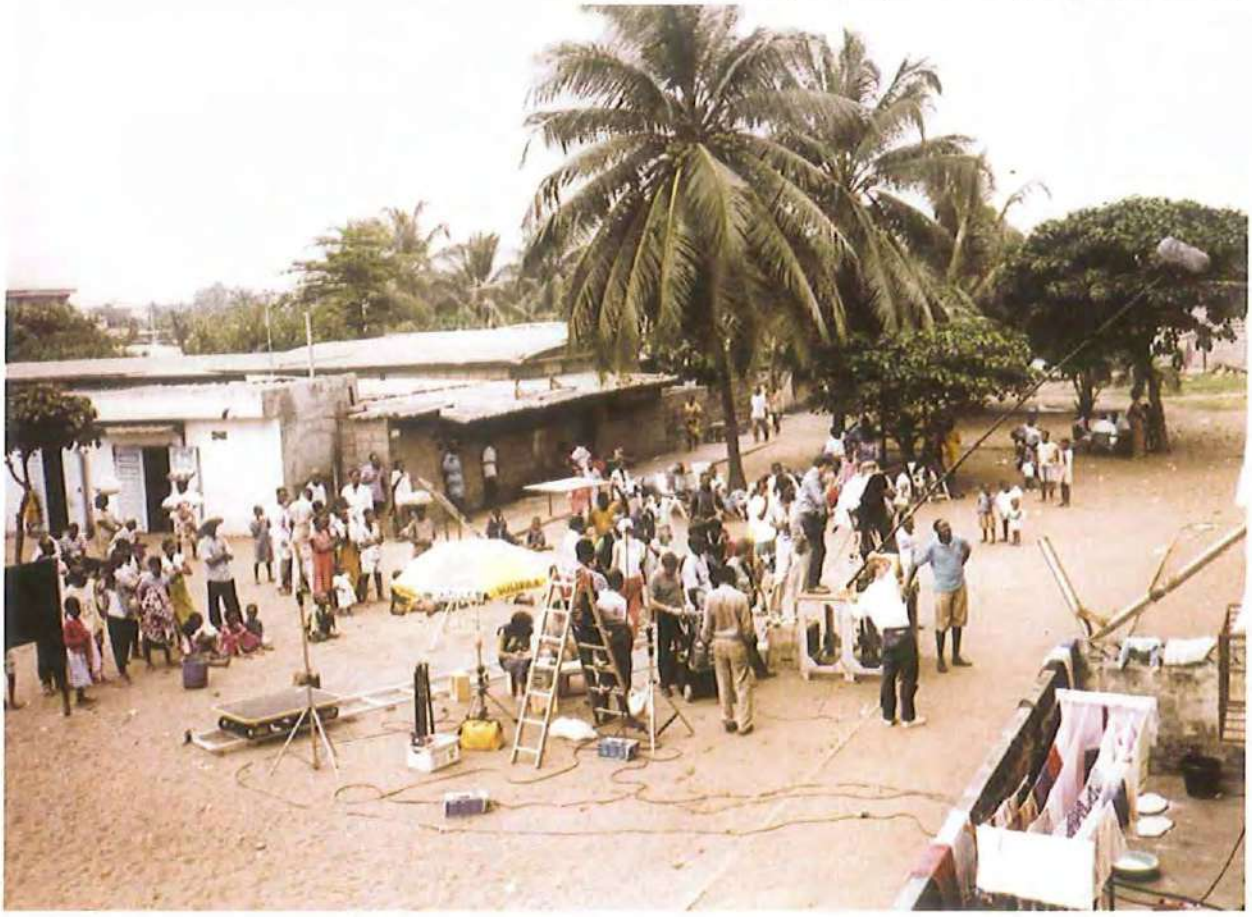
En la era de Nkrumah, de 1957 a 1966, en Ghana se rodaron un gran número de documentales didácticos y de propaganda. La Ghana Film Corporation disponía de estudios, salas de montaje y de mezcla y laboratorios para películas rodadas en 16 y 35 mm. Con la caída de Nkrumah, las películas fueron requisadas. Muchas se encuentran actualmente en condiciones precarias en los sótanos de la Embajada de Ghana en Londres. A pesar de ello, la Ghana Film Corporation (que se originó de la Colonial Film Unit) siguió representando el núcleo central de la cinematografía de Ghana y a menudo ha sido más productiva que muchas entidades gubernamentales de otros países africanos.

En 1960 el inglés Sean Graham, con actores no profesionales de Ghana y un equipo en gran parte local, rodó **The Boy Kumasemu**, un largometraje en 35 mm. en blanco y negro. Trágica en algunos momentos y cómica en otros, la película narra la aventura de un joven campesino que va a la ciudad por primera vez. La película tuvo un éxito enorme, pero desgraciadamente la experiencia no tuvo continuación.

En 1970 el director de la Ghana Film Corporation, Sam Aryetey, rodó una película, **No Tears for Ananse**, que entra en el género del teatro filmado. Más tarde la Ghana Film Corporation produjo una película de Egbert Adjesu, **I Told You So**. El actor principal era un cantante de Ghana entonces muy de moda. La película relata las aventuras de un hombre que llega a Accra, donde hace fortuna y decide conquistar a una chica cuyos padres son particularmente difíciles de convencer. A pesar de la notable interpretación del cantante, **I Told You So** no tuvo un gran éxito, ni de crítica ni de público. En contraste con estas dos películas se encuentran en cambio dos producciones con temas candentes del director de Ghana Kwate Nee-Owoo. Diplomado en la London Film School, Nee-Owoo se comprometió a fondo en las problemáticas sociales, políticas y artísticas del África contemporánea. **You Hide Me** es un documental que denuncia el saqueo artístico de África y el imperialismo cultural occidental. Recordemos también el cortometraje **Araba: the Village Story**, realizado en 1967 por la poetisa Efua Sutherland. Esta película, encargo de la ABC de Nueva York, es la descripción poética de una aldea vista a través de los ojos de una niña.



Rodaje de **Afrique, mon Afrique**, de Idrissa Ouédraogo



La ley de "le mégotage"

Panorama económico del cine africano

Clément Tapsoba

Afrikako zinema zinegile afrikarrek eginiko ahaleginari esker existitzen da, ekoizpena existitu ere ez baita kasik existitzen beren filmerik gehienetan.

El más veterano de los cineastas africanos, el senegalés Ousmane Sembène, ha inventado una expresión que se ha hecho famosa para caracterizar el modo de producir las películas africanas: *"le mégotage"* (1); toda película africana nace únicamente porque así lo quiere el cineasta. De hecho, los cineastas africanos sólo consiguen financiar sus películas mediante trucos y astucias. Desde la presentación del proyecto de la película a una organización finan-

ciadora hasta que se mete en las latas pueden pasar diez años. El cineasta maliense Cheick Oumar Sissoko ha tardado al menos cinco años en terminar su última película, **La Génèse**, estrenada mundialmente en el FESPACO 99. Hasta 1995 el nigerino Djingarey Maiga no pudo terminar su último largometraje, **Miroir noir**, rodado en 1987, porque no pudo encontrar antes los medios para financiar el montaje y la mezcla de sonidos. La fama de un cineasta no parece ser una garantía suficiente para obtener el financiamiento de su proyecto. Sembène sabe algo de esto puesto que desde hace más de diez años espera reunir el dinero suficiente para producir "Samori", una película histórica sobre el gran conquistador mandinga.

Un cine subvencionado

Debido a la falta de políticas nacionales de ayuda a la producción de películas y a las dificultades económicas que sufren los Estados, el cineasta africano que desea realizar una película, una vez escrito el guión, tiene que aventurarse en un largo combate que le conducirá desde el Ministerio Francés de Cooperación (para la mayoría de los cineastas francófonos), hasta la Unión Europea de Bruselas, pasando por las fundaciones e instituciones que desde hace algunos años se dedican a ayudar al cine africano.

Las subvenciones y diferentes tipos de contribución extranjera a los presupuestos de las películas africanas las convierte en un producto altamente dependiente. Sin embargo, se aprecia un desarrollo desigual entre el cine francófono, el anglófono y el de habla portuguesa dentro de África. Hoy en día, el predominio de la producción francófona es real frente a otras cinematografías. A diferencia de las otras potencias, Francia desempeña un papel importante en el desarrollo (incluso el control) del cine africano francófono gracias a una política de apoyo que existe desde principios de los años sesenta.

Con la llegada de las independencias de las antiguas colonias francesas y por iniciativa de la oficina de cine del Ministerio Francés de Cooperación, se proporcionó a cada colonia una estructura cinematográfica equipada con los medios básicos de producción. Desde 1963 se ideó un modo de intervención de la oficina de cine mediante la creación de un presupuesto que permitía la adquisición de los derechos no comerciales de las películas africanas. Más tarde se admitió aceptar la adquisición de las películas bajo algunas condiciones establecidas antes del rodaje para los proyectos que, según los franceses, presentaban importantes garantías técnicas y artísticas. Desde entonces, el sistema francés ha evolucionado hasta llegar a la creación del Fondo Sur en 1984: se trata de un fondo interministerial financiado por el Ministerio Francés de Asuntos Exteriores. Su objetivo es financiar las obras cinematográficas de largo metraje independientemente del género y cuya explotación tiene lugar en las salas francesas o en el extranjero. La suma máxima otorgada por el Fondo Sur para un largometraje es un millón de francos franceses. El Fondo Sur es la institución que recibe más proyectos de películas africanas francófonas. El principal criterio para atribuir el fondo de apoyo, que impone al director dirigirse a una sociedad de coproducción de derecho francés, es duramente criticado por los cineastas.

Los cineastas anglófonos o de habla portuguesa pueden beneficiarse de la ayuda francesa dirigiéndose al Ministerio Francés de Asuntos Exteriores. Sin embargo, en sus antiguas colonias no existe ningún sistema de financiación parecido.

Desde finales de los años 50 Gran Bretaña decidió no tener una política asimilacionista con sus colonias. En el campo del cine, cada Estado tenía que desarrollar su propia política de producción. En los Estados africanos de habla inglesa se ha hecho hincapié en la producción de películas documentales destinadas a la sensibilización y a la educación de la población, así como al desarrollo de la televisión, en detrimento de la producción de películas de ficción. En Gran Bretaña, incluso las únicas instituciones que apoyaban el financiamiento de películas del sur (incluida África), el British Film Institute y la cadena de televisión Channel 4, han reducido paulatinamente su margen de actuación en favor del cine africano de habla inglesa.

En los Estados de habla portuguesa de África (Mozambique, Angola, Cabo Verde, Guinea Bissau) la producción cinematográfica se desarrolló en la esfera de influencia de las guerras de liberación desencadenadas en estos países en los años setenta contra el colonizador portugués. Se consideraba al cine como un potente medio de lucha para la liberación y esencial para la documentación, la instrucción y la difusión de información sobre la guerra. La difusión de películas estaba firmemente apoyada sobre todo por las potencias extranjeras del Este. De esta forma, en esta época, los regímenes revolucionarios de Mozambique y de Angola pudieron desarrollar centros muy activos para la producción de películas. En los años ochenta, los cambios realizados, sobre todo en favor de la caída del Muro de Berlín, y el acceso a la independencia de los países de habla portuguesa, mermaron las condiciones de financiación de las películas en estos países. Desde hace algunos años estos países utilizan cada vez más

las estructuras tradicionales ya implicadas en la financiación de las películas africanas del sur del Sahara para producir y difundir sus películas. En este campo, Guinea Bissau ha abierto un camino prometedor para el cine de habla portuguesa.

Unión Europea: principal proveedor de fondos

Junto con los proveedores de fondos tradicionales, como los Ministerios franceses de Cooperación y de Asuntos Exteriores (este último para el cine de habla inglesa y portuguesa), el Centro de Orientación Educativa de Milán (COE), la agencia de la francofonía (ACCT), las instituciones y organismos europeos (Montecinéma Vérita y el fondo Hubert Balls de Holanda), la Unión Europea figura como uno de los principales proveedores de fondos para el cine africano al sur del Sahara, gracias a los acuerdos que vinculan a los países ACP (África, Caribe, Pacífico) a la Unión Europea dentro del marco de los acuerdos de Lomé.

A lo largo de los últimos diez años, la contribución de la Unión Europea a la financiación de películas africanas, ya sean de corto o largo metraje, de ficción o documentales, ha sido de más de once millones de euros. Unas sesenta películas han recibido una ayuda de 170.000 euros que, en el caso de las mayores producciones, puede llegar a ser de 400.000 o 500.000 euros. Sin embargo, el año 1999 marca un hito en el apoyo de la Unión Europea al cine africano: se está realizando una importante reforma con el fin de consolidar la transparencia y el profesionalismo de los proyectos de coproducción.

La solución africana

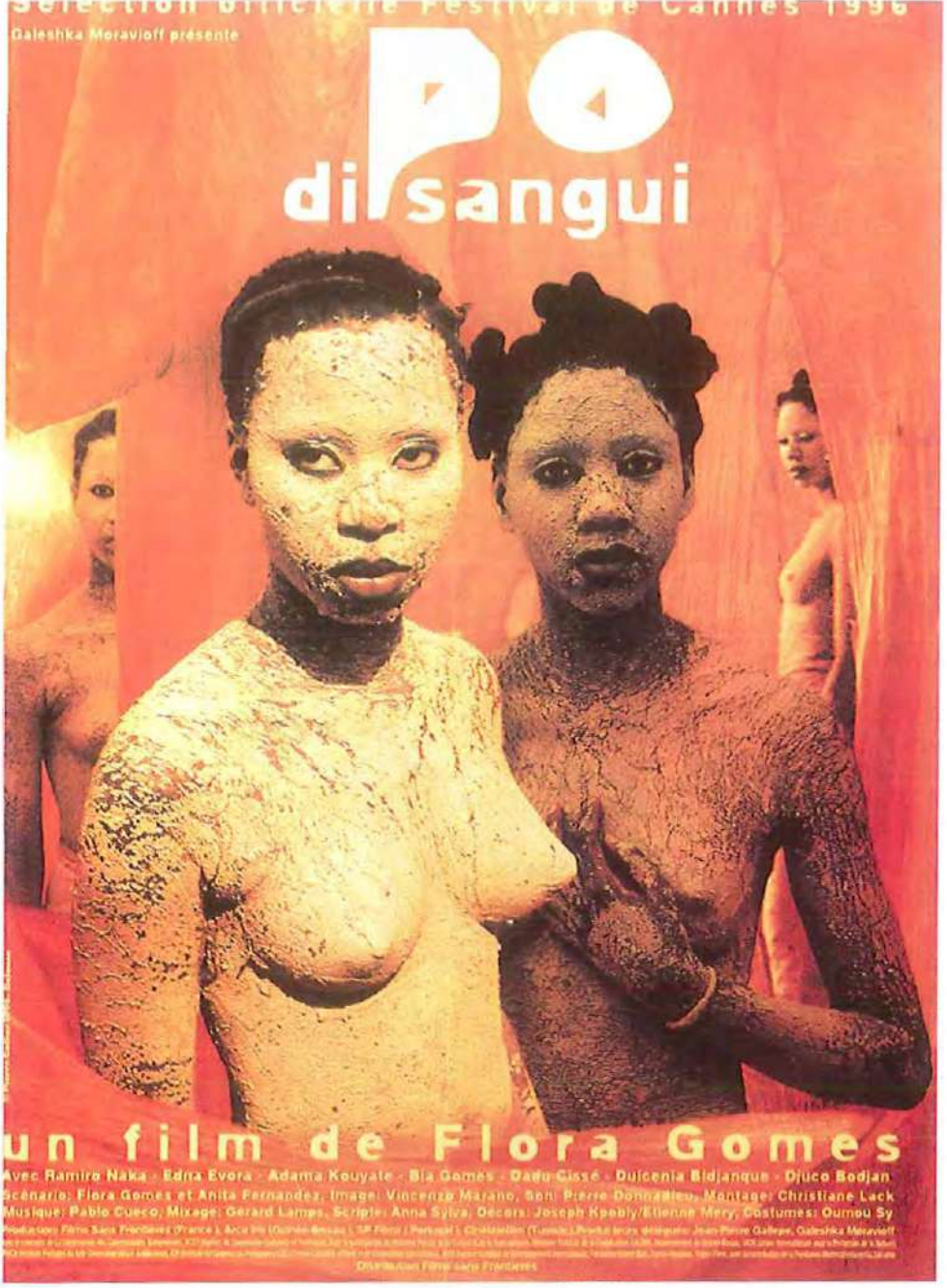
La Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), creada en Túnez en 1970, siempre ha reflexionado sobre la necesidad de encontrar soluciones dentro de cada país para el problema de la producción y distribución de películas en África. El coloquio internacional sobre la producción cinematográfica en África, que tuvo lugar en Niamey en marzo de 1982, sigue siendo un punto de referencia en este campo. Durante este coloquio, los cineastas, convencidos de que la producción cinematográfica africana es una necesidad histórica para la afirmación de la industria cultural de los pueblos africanos, se dieron cuenta de que la viabilidad de la producción cinematográfica depende de la viabilidad de los otros sectores fundamentales del cine, como la explotación de las salas, la importación y distribución de las películas, la infraestructura técnica y la formación profesional. En 1982, los cineastas consideraron de suma importancia la intervención de los Estados africanos para la organización, el apoyo y la reglamentación del sector, así como para la protección de toda inversión privada o pública en el campo cinematográfico. Los cineastas habían fomentado la nacionalización del sector del cine realizada durante los años setenta con más o menos éxito en algunos países de África al sur del Sahara (Burkina Faso, Senegal, Malí, Camerún). Estas políticas de nacionalización fracasaron en la mayoría de los Estados tras una experiencia de unos diez años.

Unos cuarenta años después de su nacimiento, el modo de producción de las películas africanas no ha cambiado mucho e incluso se ha complicado debido a las dificultades económicas que tienen lugar tanto en el norte como en el sur, y a las exigencias del mercado cinematográfico mundial.

A diferencia de lo que se cree, el continente posee las bazas necesarias para hacer frente a la gran maquinaria del cine mundial. Estas bazas son el potencial de historias y leyendas que queda escondido en la memoria colectiva, el entusiasmo del público por las imágenes animadas y el talento de los hombres que queda patente a través de su renovación creativa. Éstas son las numerosas estructuras de cine inoperantes que existen en algunos Estados.

NOTA

Ousmane Sèmbene acuñó este término a partir de la palabra *mégot*, que en francés designa a la colilla que queda en un cigarro, al final, cuando casi se ha consumido del todo. Para Sèmbene, la única forma que tienen los cineastas africanos para producir sus películas es juntando pequeños restos, acumulándolos con mucho esfuerzo, hasta conseguir terminarlas.



Tendencias actuales del cine africano

Clément Tapsoba

Afrikako zinemak askotariko joerak ditu: zinema politikoa, zinema moralista, bere buruari gehiegi begiratzen dion zinema, zinema komertziala edo batez ere alderdi formalak kontuan hartzen dituen zinema.

El cine africano constituye la más joven de todas las cinematografías, pero también es el más joven en lo que se refiere a la diversidad de las elecciones temáticas de los directores.

Se pueden identificar las tendencias dominantes del cine africano en función de los directores y de sus elecciones temáticas. En general, el contexto social y político constituye el telón de fondo sobre el cual se desarrolla la acción dramática de los personajes de las películas africanas, explotando bien el espacio urbano o bien el rural.

Férid Boughedir, crítico y cineasta de origen tunecino -**Halfaouine** (1990)-, ha intentado clasificar las tendencias del cine africano. Esta clasificación será nuestra referencia para estudiar la evolución del cine africano desde 1955, fecha simbólica de su nacimiento. Según Férid Boughedir, la primera tendencia importante del cine africano es la política (o socio-política). En este tendencia, el cineasta analiza la realidad a través de los criterios sociales, económicos y políticos; el choque entre lo antiguo y lo nuevo se explica mediante el enfrentamiento de las clases sociales, las luchas para cambiar poderes e instituciones de las que se deriva la situación criticada. No es exagerado decir que esta

tendencia es el rasgo dominante del cine africano.

El cine africano que nace y sigue desarrollándose en el contexto de los cambios sociales y políticos del continente es, ante todo, un cine de afirmación que invita al espectador a sentirse identificado y a tomar conciencia de los cambios que hay que realizar. Esta tendencia del cine político es particularmente característica de las películas de la primera generación de cineastas africanos, durante el decenio que siguió al periodo de independencias políticas de los estados del África francófona. Entre las figuras del cine africano que se identifican particularmente con esta tendencia a través de sus obras podemos citar a Ousmane Sembène (Senegal), Med Hondo (Mauritania) o Cheik Oumar Sissoko (Malí). La mayoría de las películas de estos autores muestran la voluntad de los directores de sensibilizar a los espectadores africanos al evocar temas como la corrupción, la colonización, los derechos de la mujer... De hecho, Sembène decía que para él *"el cine en África ha de ser como la escuela nocturna"*.

En **Guelwaar** (1992), Sembène no duda en criticar la ayuda alimentaria de los occidentales a la población africana, e invita a ésta a rechazarla al tiempo que denuncia la corrupción y los acomodos de los políticos africanos. En **Sarraounia** (1986), Med Hondo denuncia sin rodeos el colonialismo francés. Los temas elegidos por los autores hacen que, a veces, cuando sus obras no se topan con obstáculos para reunir los medios necesarios para su realización, sufran el boicot de los círculos de distribución en Europa. En **Guimba** (1995), el cineasta Cheick Oumar Sissoko realiza una severa crítica del poder, que se identifica fácilmente con el antiguo régimen malinés de Moussa Traoré, mermado en 1991 debido a las manifestaciones populares.

Paralelamente a esta tendencia política, durante la década de los setenta se desarrolló la llamada tendencia "moralista". En esta tendencia los directores optan por cambiar al hombre mediante la moralización a través de temas que a veces hacen hincapié en la valoración de la tradición o de la aldea. La vuelta a las raíces, por tanto a la aldea, es presentada como un acto de salvación para el hombre africano, frente a un mundo occidentalizado representado por la ciudad o ilustrado por comportamientos de individuos irrespetuosos de las leyes morales de la sociedad africana. El cineasta nigerino Djingarey Maiga -**Nuages noirs** (1979), **Aube noire** (1983) y **Miroir noir** (1995)- destaca hoy en día por películas de esta tendencia, cada vez menos frecuente.

Lo mismo ocurre con la llamada tendencia "ombliguista", que caracteriza a películas en las que la intención del director es resolver un problema personal que no atañe al público en general. Se puede citar, entre otras, **Le Nouveau venu**, de Richard de Medeiros. En esta película, filmada en 1976, el tema central es el enfrentamiento entre un funcionario corrupto y un recién llegado a la administración que quiere sanear la situación. Las pocas películas que se conocen de esta tendencia no han marcado la filmografía africana. Según Férid Boughedir, son el producto de intelectuales africanos que han vivido mucho tiempo en Europa. Si esta tendencia no permite instaurar un debate con el público africano, no ocurre lo mismo con la llamada tendencia "cultural", que da privilegio al diálogo cultural y al debate de civilización. Muchas películas son la prueba de esta tendencia que ha marcado el cine de los años ochenta. Tal es el caso de **Yeelen** (1987), de Souleymane Cissé. Encontramos el mismo enfoque en las películas de Gaston Kaboré -**Wend Kuuni** (1982)- e Idrissa Ouédraogo -**Yam Daabo** (1986)-, de Burkina Faso, o de Fadika Kramo Lanciné -**Djeli** (1978-1981)-, de Costa de Marfil.

El deseo de los directores de obtener la atención del público aficionado a las películas de acción americanas o de Hong-Kong, que invaden las pantallas africanas, ha llevado a algunos a inspirarse en estas películas de tendencia totalmente comercial. Así, las películas del camerunés Alphonse Béni -**Dance My Love** (1979)- o las del senegalés Tidiane Aw -**Le Bracelet de bronze** (1974)-, realizadas en los años setenta, fueron una mera imitación de las películas policiacas occidentales, en las que las intrigas se desarrollaban sobre un fondo de realidades africanas. Estas películas no han tenido el éxito que se esperaba entre el público africano ya que estaban mal dirigidas y eran, a veces, demasiado caricaturescas. Esto no ha impedido al cineasta de Burkina Faso Idrissa Ouédraogo, inspirarse en este género para proponer en 1992 **Samba Traoré**, que fue bien acogida por una parte de la crítica occidental. En esta tendencia se pueden incluir las películas populares nigerianas inspiradas en el teatro yoruba, realizadas sobre todo por Ola Balogun. Dentro de la tendencia comercial, el género cómico africano nacido en los años setenta parece prometedor. Desde hace unos años, un cineasta como Henri Duparc, de Costa de Marfil, se inspira en este género africano y causa furor en las capitales del continente -**Bal poussière** (1988), **Le Sixième doigt** (1990), **Rue Princesse** (1993), **Couleur café** (1998)-. Sus películas adoptan un estilo diferente de las películas más políticas, para criticar los defectos de la sociedad africana en un tono ligero y a veces provocador. Estas películas también tratan temas como la poligamia, el papel de la mujer, el SIDA, etc., con un tono que encanta al público. Este género crea discípulos entre la nueva

generación de cineastas, como Fanta Régina Nacro -**Puk Nini** (1996), **Le Truc de Konaté** (1998)-, de Burkina Faso, o el malinés Adama Drabo -**Taafe fanga** (1997)-.

El cine de la revolución formal estética: Touki Bouki

Dentro de esta tendencia, las películas dan prioridad al aspecto formal, a la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico africano. Existe una película que refleja con claridad esta tendencia: **Touki Bouki** (1973), del director senegalés Djibril Diop Mambéty, fallecido el pasado mes de julio. Esta película marcó una ruptura con el cine clásico africano del primer decenio mediante la desestructuración del relato. El estilo innovador de Djibril situó al director *"en una tendencia intelectual de búsqueda de estilo vanguardista"*. La desestructuración del relato en el cine de Djibril Diop también queda patente en otras dos películas: **Hyènes** (1992) y **Le Franc** (1994). Muy pocos cineastas han recogido este estilo, donde la apariencia formal de las películas constituye una preocupación primordial para los cineastas. Cabe preguntarse si la desaparición de Djibril Diop Mambéty supondrá también un duro golpe para esta tendencia.

Hacia finales de los años ochenta, la necesidad de los cineastas de renovar la temática del cine africano que ha coincidido con el entusiasmo del público del norte por las culturas africanas, ha permitido el nacimiento de una tendencia marcada por las películas de "síntesis feliz". Dentro de este estilo, en el que destaca el malinés Souleymane Cissé, los autores consiguen mezclar los discursos políticos y la valoración de la cultura africana, para llevar a cabo una reflexión abierta sobre los defectos de la sociedad, el enfrentamiento entre tradición y modernidad, la relación entre occidente y África. En la misma línea se puede clasificar a películas como **Yaaba** (1989), de Idrissa Ouédraogo, y **Po di Sangui** (1996), de la directora de Guinea Bissau Flora Gomes.

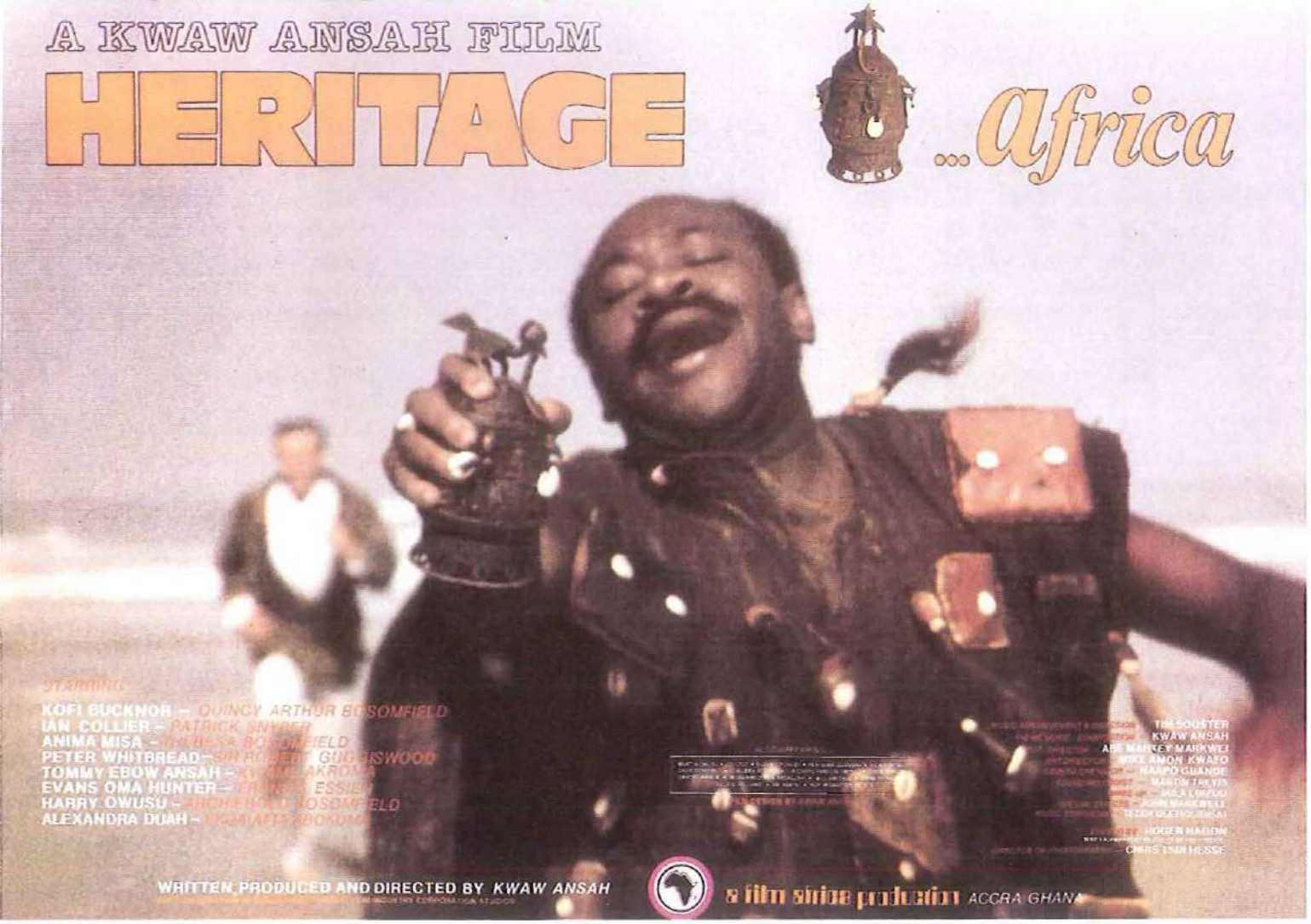
Las películas de esta tendencia han proporcionado a sus autores un reconocimiento internacional en los festivales, pero su audiencia entre el público africano a veces ha sido bien distinta. De hecho, estas películas no han conseguido colmar el abismo que separa al público africano de su cine, como suele ocurrir con las películas basadas en una búsqueda formal del lenguaje cinematográfico.

Hacia un cine más universal

Desde mediados de los años noventa, frente a las dificultades económicas reales que se plantean (de manera aún más pronunciada en África) para situar al cine como una prioridad, y frente a las exigencias del mercado internacional, el cine africano necesita urgentemente encontrar una nueva senda. Como recalcaba el crítico francés Jean-Michel Fredon: *"Los cineastas africanos aún tendrán que inventar una y otra fórmula de películas compuestas a la vez por su autenticidad irreductible y su pertenencia al mundo contemporáneo y común, para no ser absorbidas por el gran Todo de la industria mundial de los Programas"*.

Ante todo, los cineastas tendrán que dejar atrás las dos tendencias que han marcado el cine africano, es decir: las películas tradicionales inspiradas en los cuentos ambientados en las aldeas y las que nacen del cine militante de los discursos políticos zanjados.

El camino parece estar marcado por los cineastas de la nueva generación, los de la Diáspora africana que viven en Europa. Las últimas películas africanas demuestran que éstos consiguen proponer "películas mestizas" que persiguen la originalidad temática y se basan en el diálogo entre las culturas y la búsqueda de una estética capaces de conciliar al público africano (que sigue siendo el único juez de las películas a él destinadas) y al público del norte. Tal es el caso, por ejemplo, de **Pièces d'identités** (1998), del congoleño Mweze N'Gangura, que recientemente ganó el premio Yennenga en el Fespaco 99.



Evolución de la tradición y la modernidad en el cine africano

N. Frank Ukadike

Afrikako zinemari dagokionez, tradizio eta modernotasunari buruzko eztabaidari ezin zaio mendebaldeko ikuspegitik ekin, ez eta filmeak ekoizten dituzten herrialdeetako arazo politikoak, sozialak eta ekonomikoan kontuan hartu gabe ere.

El cine africano es un fenómeno reciente que se ha desarrollado de manera diferente en las regiones anglófonas, francófonas y lusófonas. Las variables condiciones de la época colonial y de la post-independencia han influido en el nacimiento del cine africano en unas circunstancias que no tienen parangón con las de cualquier otro cine nacional. El carácter variado de la cinematografía africana actual es el reflejo de una historia enrevesada. La explicación de su evolución debe servir para identificar los problemas concretos de índole sociopolítica, cultural, económica y pedagógica que influyen en la producción, recepción y análisis de las películas. En términos de creatividad, de refinamiento narrativo y de cantidad de películas producidas en África, podemos ahora hablar de crecimiento, pero este éxito está amenazado por los factores políticos y económicos que están fuera del control de los realizadores o de los gobiernos africanos. Como asegura un crítico, *"resulta difícil imaginar cualquier otro aspecto de la cultura que esté tan controlado por los poderes neocolonialistas como una película africana"*.

Para entender los factores que limitan el crecimiento del cine africano, se deben tener en cuenta algunas influencias hegemónicas extranjeras en la situación actual de África: Hollywood, junto con los distribuidores y exhibidores extranjeros de Hong-Kong, el cine de kung-fú y los melodramas musicales de la India, monopolizan prácticamente las salas de cine de África con el resultado de que en África se ven muy pocas películas africanas. Este problema se ve agravado por la proliferación de los canales de televisión vía satélite en todo el continente, emitidos por MNET, el conglomerado de empresas de comunicación de África del Sur, que constituye según los críticos un obstáculo para el desarrollo de la cinematografía africana. Así, en muchos países las salas de cine se van transformando poco a poco en almacenes, o quedan abandonadas, contribuyendo a agravar la eterna crisis de producción, exhibición y distribución de películas. Muchos temen que, al acercarnos al nuevo milenio, los efectos de esta crisis, junto con las continuas dificultades económicas, puedan enturbiar los logros y desarrollos obtenidos en estas últimas décadas.

Las respuestas de los realizadores africanos a estos problemas se caracterizan por una postura de lucha colectiva contra todos los factores que están retrasando el desarrollo. En las naciones anglófonas, donde el cine africano está menos desarrollado, la certidumbre de que la producción se vea obstaculizada ha favorecido la difusión del vídeo, especialmente en Ghana y en Nigeria. ¿Cuál es el impacto de este *boom* del vídeo en la industria cinematográfica de Ghana y Nigeria? ¿Estamos asistiendo a la desaparición de la producción del celuloide en África? ¿La historia del cine africano está siendo revisada por la revolución del vídeo? Antes de esta iniciativa, la mayor parte de los trabajadores de clase media de Nigeria y Ghana, por ejemplo, no había visto nunca una película africana pero había visto un gran número de películas americanas de "serie B", desconocidas incluso para la mayoría de los ciudadanos de EE.UU. Sin embargo, con la llegada del vídeo, Ghana ha podido cultivar una cultura indígena de cine y vídeo. En Ghana y Nigeria, la producción de vídeo ha conseguido florecer negociando las restricciones impuestas por la tradición y por la modernidad, con el fin de favorecer la viabilidad del cine africano.

Resulta interesante observar que África ya no está considerada en el ámbito del cine como un callejón sin salida. A lo largo de los años, el cine africano ha conocido una transformación radical, hasta llegar a definirse como la expresión de la diversidad y de la pluralidad de las distintas culturas de las naciones productoras. Con el optimismo surgido a raíz de la independencia de los países africanos, se produjeron acalorados debates entre los productores culturales sobre la necesidad de utilizar los medios de comunicación disponibles para implicar al público en los problemas más importantes planteados por la situación actual y para formar la conciencia nacional. Obviamente, una independencia política plena exige organizar los recursos culturales para articular la identidad cultural, la nacionalidad y los objetivos. Para el cine, la pregunta era: ¿qué técnicas narrativas, temas y formas disponibles en el país servirían mejor para este propósito?

En la fase inicial, los realizadores consideraban al cine no sólo como un mero entretenimiento, sino, lo que es más importante, como un vehículo ideológico. Así, concebían una película como un terreno disputado, una herramienta crucial para descolonizar las mentes, para desarrollar una toma de conciencia radical y para resucitar las herencias y tradiciones culturales, con el fin de reconstruir las sociedades en beneficio de las masas. Por lo tanto la misión de los primeros realizadores cinematográficos africanos refleja los problemas planteados por el afianzamiento de las instituciones, realidades e identidades sociales y culturales africanas. Las películas más importantes de aquella época trataban de las contradicciones y de los retos sociales, políticos, culturales y económicos de la África post-colonial.

Hasta la fecha, los temas que predominan en las películas africanas han reflejado la problemática historia de África: los retos, las experiencias y las aspiraciones de los pueblos y de sus sociedades,

con una atención especial a los legados del colonialismo. Se examina con frecuencia la catalización acaecida por el encuentro de África con los pueblos cristianos de Europa y con los pueblos árabes e islámicos. Otros temas principales se centran en la negociación de los enfrentamientos postcoloniales entre lo viejo y lo nuevo. Así se abarca una amplia gama de temas referentes al incumplimiento de las promesas de independencia, al incremento de la pobreza y al descenso de la calidad de vida, al colapso de las infraestructuras y servicios, a la ineptitud de los burócratas, a la corrupción sin precedentes y a la inercia e inestabilidad política. Además, los realizadores han tratado continuamente otros temas cruciales sobre la emancipación africana, como son las objeciones a aquellos aspectos de la tradición considerados anticuados, opresivos, anacrónicos, explotadores e indefendibles en la era post-colonial. Así por ejemplo, se sigue tratando del sincretismo de los sistemas religiosos, de los papeles a desempeñar por los sexos, del tratamiento que se da a las mujeres, de los sistemas de castas y de la poligamia. La preocupación del cine africano por la historia implica pues la necesidad de volver a definir fielmente a África desde una perspectiva africana. Muchas películas africanas describen las dificultades de supervivencia con las que se enfrentan los africanos, así como los obstáculos internos y externos que ahogan el progreso. No es una exageración el hecho de clasificar todos estos temas como si derivaran del conflicto entre lo viejo y lo nuevo -cambios forzados impuestos por el progreso y por la dificultad de salvar las limitaciones impuestas por la cultura tradicional y por las perplejidades de la modernidad-. Y ésta es precisamente la manera en que los realizadores africanos han utilizado las experiencias africanas actuales para facilitar la comprensión de los conceptos indígenas y de los valores y realidades modernos.

Mi estimación de la "tradición" y la "modernidad" en el cine africano está formada por este punto de vista, sintetizando la confluencia de las instituciones africanas y los encuentros con otras influencias, sin predicar la idea de la "tradición" de una África eterna e inmutable ni equiparar la "modernidad" a la civilización occidental. Como observaba un crítico, *"no se pueden separar con facilidad la modernidad y la tradición de algunas tradiciones concretas y de alguna modernidad concreta... Lo moderno llega a la sociedad tradicional como una cultura particular con sus propias tradiciones"*. Se nos recuerda no pasar por alto la mezcla de encuentros coloniales y neocoloniales que marca la experiencia africana; la demanda de una autonomía cultural nos recuerda que el plantear las tradiciones africanas como exóticas e impolutas no hace sino rebajar y negar los valores africanos con el propósito de legitimar una noción esencialista de la "euro-modernidad". Voy a proponer ahora algunos ejemplos del sincretismo sociocultural contenido en las películas que vamos a estudiar, con el fin de tratar la evolución de "tradición" y "modernidad" en las películas africanas.

Como la independencia abrió el camino para la adquisición de los conocimientos e infraestructura cinematográficos, se comprende que, en esa primera etapa de los años 60 y 70, los realizadores se preocuparan por vincular ese cine naciente a la política y a la educación, insistiendo en las historias y culturas africanas que el cine euro-americano había caricaturizado muchas veces. Podemos citar a notables realizadores africanos que hicieron su debut durante este periodo, como Mustapha Alassane -**Aouré** (1961) y **La Bague du roi Koda** (1964)- y Oumarou Ganda -**Cabascabo** (1969)-, ambos de Níger; Ousmane Sembène -**Borom Sarret** (1963) y **La Noire de...** (1966)- y Mahama Johnson Traoré -**Diegue-Bi** (1969)-, ambos de Senegal; Timité Bassori -**Sur la dune de la solitude** (1966) y **La Femme au couteau** (1968)- y Désiré Écaré -**Concerto pour un exil** (1968)-, ambos de Costa de Marfil; y finalmente Urbain Dia-Mokouri -**Point de vue I** (1965)-, de Camerún. Los cineastas africanos de aquella época daban más importancia a la didáctica que al entretenimiento; sus películas eran declaradamente políticas y de denuncia. El campeón de esta tradición es Ousmane Sembène, considerado como el padre del cine africano, quien proclamaba: *"el cine es la escuela nocturna de mi pueblo"*. Para él, el cine podía utilizarse como foro para la educación, que era inasequible durante el colonialismo. En su primera película, **Borom Sarret**, que dura únicamente diecinueve minutos, Sembène trata de forma embrionaria sobre los muchos problemas que iban a dominar más tarde el cine africano, diferenciando el pobre urbano y el rico urbano de Dakar, atacando conmovedoramente a la pérfida élite africana que sustituyó a la administración colonial y describiendo la alienación cultural y la explotación económica y social. Todo ello describe el choque entre "tradición" y "modernidad".

Si el universo de **Borom Sarret** refleja la historia concreta colonial y precolonial de Senegal y de África en general, otras películas precursoras examinan las aventuras individuales de los africanos en tierras extranjeras (sea de africanos formados en el extranjero, sea de veteranos africanos de las guerras mundiales). Conocemos la dificultad que tienen estas personas para asimilar las culturas dominantes africanas tras su regreso a casa, que ahonda aún más el entusiasmo de su marcha a Europa. En Camerún, la adaptación

era el tema de **Aventure en France** (1962), de N'Gassa, así como el punto central de **Point de vue I**, ya mencionado, y de **Et la neige n'était plus** (1965), del senegalés Ababacar Samb-Makharam. La película más importante de esta época es **La Noire de...**, de Ousmane Sembène, una historia narrada con lucidez y mordacidad política. La Medina de Dakar es explotada una vez más, al igual que en **Borom Sarret**, pero al caracterizar a un personaje femenino, Diouna, la película se convierte en un estudio clave sobre el conflicto entre negros y blancos, en la dicotomía entre las tradiciones africanas y los valores occidentales, o en la relación entre colonizador y colonizado. Diouna es contratada por una familia francesa para ir a servir a París y termina convertida en una esclava cautiva. Separada de toda posición social e incapaz de soportar el tratamiento inhumano al que le someten sus amos, el alejamiento y las privaciones le conducen al abatimiento y finalmente al suicidio.

La Noire de..., una crítica a la "modernidad", explica la erosión del orden tradicional anterior a la invasión europea, la partición de África y la introducción de valores ajenos a su cultura, un tema que Sembène ha descrito, asimismo, con convicción en **Mandabi** (1968), donde el héroe, Ibrahim Dieng, un analfabeto, se enfrenta a la inaudita burocracia de la maquinaria colonial. Con el fin de poder cobrar un giro que le ha enviado su primo que vive en París, debe luchar para conseguir una tarjeta de identidad, un proceso que requiere facilitar su fecha de nacimiento y una fotografía; en los tiempos precoloniales, hubiera bastado con que un miembro reconocido de la sociedad hubiera facilitado dicha identificación. Ambas películas atacan el desgaste de la identidad y la abolición de los sistemas indígenas por el control colonial, situaciones que están en el meollo del discurso neocolonial africano. Las consecuencias del debilitamiento de la autoridad indígena así como la marginación y dependencia que se derivan de ello son presentadas como si fueran problemas planteados por la modernidad, haciéndose eco de la alienación, del temor y de la presión urbana que Djibril Diop Mambéty consideraba como problemas de desarrollo en **Touki Bouki** (1973).

Touki Bouki es una atrevida película africana que ha marcado un hito importante. Sus temas centrales son la riqueza, la juventud y las falsas ilusiones. Mory y Anta son una joven y moderna pareja senegalesa en fuga -huidos de su familia, de su casa y de su futuro- que sueña con Europa. La película gira alrededor de los intentos ilegales de la pareja para conseguir dinero suficiente para embarcarse hacia París. Pero su significado reposa menos en la narración que en su manera de presentarla. Mambéty mezcla las diversas técnicas de narración para crear imágenes fantasmagóricas sobre la multitud de fallos de las sociedades post-coloniales africanas. Su presentación invita al espectador a comprender estas imágenes en términos dialécticos, yendo más allá de esa visión miope que impregna el discurso sobre África, reflejándose en el pasado y en el presente con el fin de identificar las causas de la desin-

tegración masiva acaecida en los sectores económico, social y político.

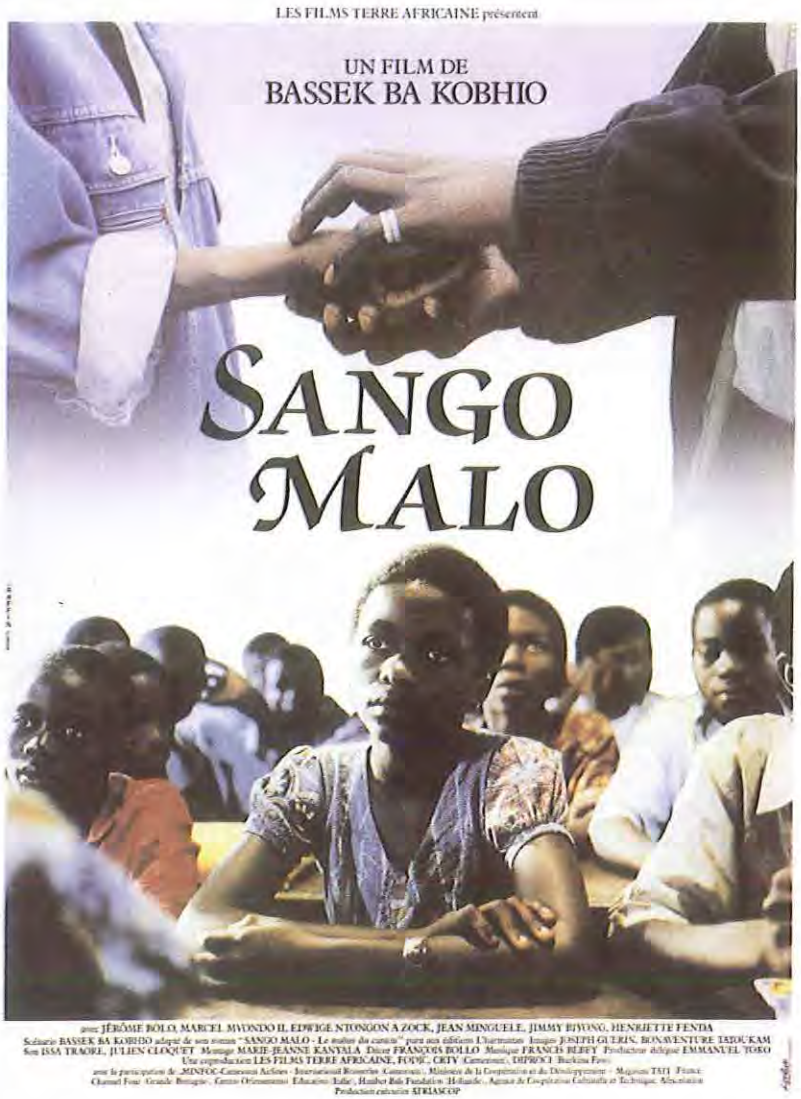
En ningún otro lugar de la historia del cine africano esta síntesis dialéctica de los asuntos del continente es tan convincente como en la última película de este director, **Hyènes** (1992). **Hyènes** fue ideada tras **Touki Bouki** como la segunda parte de una trilogía sobre el poder y la locura. Como el mismo Mambéty decía, la historia muestra de qué manera las relaciones neocoloniales en África están *"traicionando las esperanzas de independencia por las falsas promesas del materialismo occidental"*. La película tiene como marco la desolada ciudad de Colobane; esta ciudad es retratada como un triste recuerdo de la desintegración económica, de la corrupción y del consumismo que envuelve a África desde la década de los 60 y que sigue hipotecando su economía ante el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional. Lo que queda de Colobane, lugar de nacimiento de Mambéty, no muestra la mágica transformación reclamada por la independencia, sino la decadencia y las privaciones inducidas por la modernidad. En el último fotograma de **Hyènes** una excavadora borra la aldea de la faz de la tierra. Al ver la película, un escritor senegalés exclamó: *"deberían ver lo que ha surgido en su lugar: el Colobane de la vida real, un notoria cueva de ladrones en los suburbios de Dakar"*.

Tras dar a conocer su visión pesimista de la humanidad y de la sociedad, Mambéty siguió con su crítica de la modernidad con una trilogía de cortometrajes sobre "la gente corriente", a quienes llama *"las únicas personas verdaderamente coherentes y sencillas, quienes cada mañana se plantean la misma pregunta: cómo preservar lo que es esencial para ellos"*. **Le Franc** (1994), una comedia que trata de un pobre músico que gana la lotería, expone la gran confusión creada entre los senegaleses por la devaluación por parte de Francia del 50% del valor de la moneda francófona, el franco CFA. Estaba editando la segunda película de la trilogía, **La Petite vendeuse de Soleil** (1999), cuando le sorprendió la muerte.

Otro aspecto de las películas africanas que se suele malinterpretar es la representación de la vida rural. La interpretación de la vida rural en las películas africanas es el aspecto peor entendido del concepto occidental del esquema "tradición" contra "modernidad". Es importante reconocer que algunos cineastas han elaborado cultural, política y estéticamente películas ingeniosas con imágenes del estilo de vida rural. Es el caso de Gaston Kaboré. Su película **Zan Boko** (1988) ofrece una crítica única de la conciencia de clase, la *"confrontación entre dos humanidades"*, como dice él, examinando de manera crítica las vidas trastocadas de las personas expulsadas de su aldea ancestral debido a la expansión urbana. La película se centra en la justicia social, la corrupción, el uso arbitrario del poder, la incultura y la libertad de los medios de comunicación para tratar los problemas de la modernización y de la urbanización. La disparidad entre la élite y las clases absorbidas se sitúa dentro de la modernidad post-colonial. La película muestra de qué manera la modernidad socava la tradición aplicando distintos raseros a unos y a otros. La relación especial de apego a la tierra de los antepasados queda trastocada, convirtiendo ese inexorable icono cultural del existencialismo en una figura de desplazamiento y de desilusión. La destrucción de la tradición comienza cuando los enviados por el gobierno modernizador llegan a la aldea y comienzan a marcar números en las casas que van a destruir. La cámara de Kaboré nos muestra el interés manifiesto en la vida comunitaria y en la humanidad (tanto la buena como la mala), en la figura de un altivo niño de nueve años que aspira a reafirmar la dignidad de sus padres borrando los agobiantes números que han pintado en su casa. Del mismo modo, hay una escena en la que una pareja acomodada muestra su total falta de sensibilidad y su parcialidad al reaccionar contra el olor del *soumbala* de sus vecinos, un condimento que prepara y vende Napoko, esposa de Tinga, y que es una materia básica imprescindible tanto para ricos como para pobres, para la élite y para los analfabetos. Además, el defensor de la moral en la película, Yabre Tounsida, que saca a la luz la duplicidad del gobierno en este proceso de modernización, *"no es un 'vocero', sino un periodista moderno"*. Trata los problemas de la sociedad de tal modo que pone en evidencia el papel desempeñado por los medios de comunicación y el conflicto entre los sistemas de comunicación tradicionales (la tradición oral) y la importada tecnología televisiva, la cual, en este caso, es utilizada por el periodista como un instrumento de formación y por las autoridades del gobierno como un instrumento de desinformación. Del mismo modo, en la película **Sango Malo** (1991), de Bassek Ba Kobhio, Malo, un profesor reformista educado en Occidente, vestido con tejanos y chaqueta de cuero, se muestra más innovador a la hora de impartir una educación progresiva que su homólogo, el director de la escuela, que sigue con su programa escolar servil y supeditado a Europa. En estas películas, hasta la misma aldea, que antes del colonialismo representaba un entorno tranquilo incontaminado por la modernidad, se convierte en la época post-colonial en un ámbito objeto de disputas para la propagación de los ideales modernos y tradicionales.

Desde esta perspectiva se puede comprender por qué en el discur-

so cinematográfico sobre las identidades post-coloniales prevalece el estudio de las ramificaciones de las disposiciones post-coloniales actuales en lugar de la reconstrucción nostálgica de la historia. Puedo alegar que este discurso depende de la reorganización de los marcos de referencia que deben aplicarse a la hora de volver a posicionar el discurso dominante sobre la modernidad. El carácter progresivo de este marco de referencia pan-africanista está claro, ya que se plantea al considerar la modernidad no a través de principios dogmáticos o universalistas, sino dentro del contexto de afinidades y referencias globales. Como dijo un crítico, este cambio progresivo resulta necesario porque antes de él los temas de África han sido *"interpretados para los africanos a través de la falsa lógica de la autoridad colonial, han sido confundidos y les han quitado todo su significado, salvo cuando favorecían los valores occidentales"*.

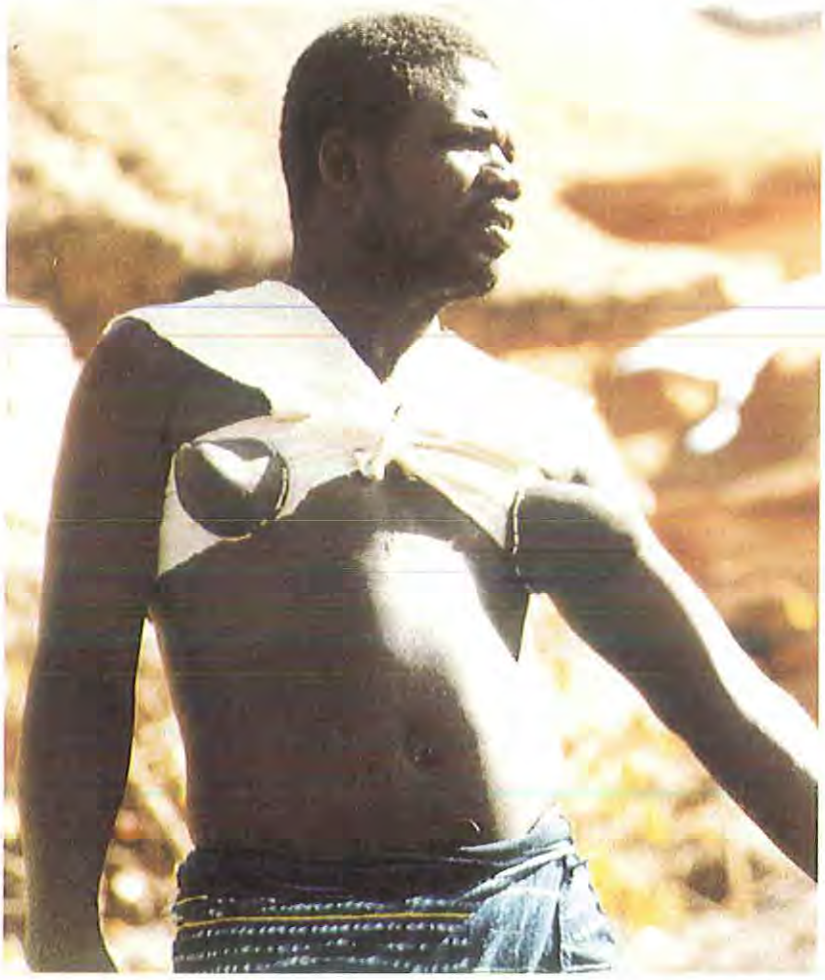


De este modo, la magia, la brujería y la adivinación, ridiculizadas en las películas coloniales, son abordadas como unos fenómenos que transmiten las órdenes sociales y diferencian las culturas. Las películas **Quartier Mozart** (1992), de Jean-Pierre Bekolo, **La Vie est belle** (1987), de Mweze N'Gangura, **Kasarmu Ce**, de Siddik Balewa, **Yaaba** (1989), de Idrissa Ouédraogo, y **Zan Boko** sitúan la idean de la brujería en la cultura contemporánea y en el discurso de la modernidad. En los discursos dominantes, este tema suele ser ridiculizado o rechazado como un asunto primitivo cuando pertenece a África, ya que presuntamente *"niega la racionalidad y la lógica occidentales, así como los modos establecidos de investigación"*. Sin embargo, para el realizador africano se trata de insistir en la presencia de estos fenómenos como parte de la conciencia cotidiana africana; los cineastas africanos utilizan elementos de la cultura popular para forjar las nociones de personalidad, nacionalidad e identidad y sus inherentes contradicciones. Cuando estas cuestiones están claramente integradas en la estructura narrativa, como en la mayoría de las películas, las contradicciones expuestas llaman a la diversión, haciendo a los africanos reírse de sí mismos mientras se les informa sobre el impacto que dichas contradicciones causan en sus vidas. En **Quartier Mozart**, la inexplicable explosión de un vaso de vino durante una cena se atribuye a la brujería, lo que implica que el protagonista tiene poderes para neutralizar las maquinaciones malignas; deja bien claro que es indestructible. Posteriormente, por consejo de su nueva esposa llama a un sacerdote para exorcizar la casa, lo que sirve para informar al espectador de la dualidad de las medidas protectoras con las que cuenta: por tradición, con la brujería, y por tradición externa, con el cristianismo, del que es un entusiasta adepto.

Se observará, asimismo, que después de que el sacerdote bendiga la casa, Mad Dog ofrece a éste una botella de whisky de importación y no vino de palma, la bebida local por excelencia. Esto coincide con una situación descrita en **Sango Malo**, en la que un grupo de aldeanos escucha atentamente la verborrea de un auxiliar de vuelo: *"si os gustan el ruido, las hamburguesas y la música* pop*, id a Estados Unidos... Pero yo prefiero el vino y el queso de París"*; cuando le preguntan si se refiere al vino de palma, contesta: *"No, un buen vino de mesa"*. Se puede

comparar esta escena con la situación de **Zan Boko**, donde un manjar local es considerado antihigiénico y su prohibición es gestionada por el rico vecino de Tinga; ambas escenas hablan de la glotonería de la élite y de su gusto insaciable por todo lo extranjero, y apuntan a una agresión de la identidad, a la eliminación cultural y a la alienación del ámbito post-colonial.

En **Quartier Mozart**, una bruja, Maman Thekla, suele entender la sexualidad como un asalto a la masculinidad, iniciando una exploración de la política sexual. **Quartier Mozart** narra la transformación de Thekla, una joven colegiala, y la de un hombre (Panka) que hace desaparecer los genitales masculinos. La película no aspira a ofrecer una explicación "universalista" de la brujería, pero la interpretación de la brujería en la película como ataque a la masculinidad refleja el folklore popular sobre las historias de desapariciones de penes que se cuentan en toda África. Estos cuentos tradicionales transmitidos por vía oral sirven también para recordar ciertas medidas extraordinarias con las cuales se pueden usar los vestigios de la cultura para resucitar un orden social debilitado o para mediar en él. Dos películas recientes constituyen un ejemplo de ello. **Tableau ferraille** (1997), de Moussa Sene Absa, examina el papel de la cultura, de la política y de los sexos dentro de la vida urbana de Senegal tras la devaluación, y la película **Taafe fanga** (1997), de Adama Drabo, invierte los papeles sexuales de manera inteligente y divertida para poder conocer el significado del sexo en el África actual. En este último caso, los convencionalismos contenidos en la película no imitan el discurso sexual occidental, sino que invocan un aspecto concreto de la conocida cultura dogón. Se observa que la intención de Drabo es la de presentar los papeles sexuales como algo natural, pero también anima a los espectadores a considerarlos como fórmulas sociales.



Taafe fanga

La interpretación de la modernidad en las películas africanas se presenta como un análisis crítico no sólo de los ámbitos africanos, sino del mundo entero. Así, por ejemplo, en **Quartier Mozart** los adolescentes admiran a Lady Di como una persona que marca la moda, y a Denzel Washington como *"un verdadero hombre, tan fino como el vino"*, pero no a Michael Jackson, que es considerado *"demasiado afeminado"*. También expresan su opinión sobre los afro-americanos, que están librando un amargo combate contra el racismo pero que ostentan puntos de vista negativos sobre los africanos: *"piensan que somos unos salvajes"*. Naturalmente, el salvajismo en este caso implica el falso concepto que tiene Hollywood sobre África, el cual, irónicamente, ha deshumanizado a los afro-americanos.

Muchos cineastas africanos tratan cada vez más asuntos que hasta ahora han estado relativamente poco desarrollados. Antes, una norma no escrita consistía en enseñar justo lo necesario, pero en las últimas películas las escenas de desnudos y de amor, como las que aparecen en **Mossane**, de Safi Faye (1996), representan un esquema alternativo, del mismo modo que la película **Dakan** (1997), de Camara Laye, que ha dado lugar a muchas protestas, será inevitablemente recordada como la primera película africana que habla de homosexualidad. Junto con la mágico-realista **Quand les étoiles rencontrent la mer** (1996), de Raymond Rajaonarivelo, estas películas plantean el significado de las relaciones interpersonales, de los idilios, de la identidad sexual, y someten a examen las trabas culturales pasadas. Sin embargo, al igual que las primeras películas africanas,

las de los años 80 y 90 son implacablemente cautivadoras. Al comentar los aspectos sociopolíticos, muestran las contradicciones de las prácticas culturales, especialmente en lo referente al modo en que ciertos convencionalismos son usurpados o mal utilizados. Se puede decir también que las películas sugieren distintas maneras de retornar a los ideales africanos de compromiso hacia la comunidad o bien, como ya se ha dicho en otra parte, que *"dramatizan el dilema de la auto-representación"*. Una de las películas más interesantes, en la que se resume la experiencia de la Diáspora africana, es **Crossroads of a People, Crossroads of Trade** (1995), de Kwah Ansah, presentada en la inauguración del Festival Panafricano de Arte y Cultura (PANAFEST) de 1995. Esta película, que abarca cinco siglos de historia en cuarenta y cinco minutos de cinta, mezcla de manera creativa los fotogramas, la animación y la acción de manera única, capturando los acontecimientos fundamentales de la historia africana, incluido el desarrollo de los reinos e imperios, las principales actividades comerciales, el comercio transatlántico de esclavos y la supervivencia de la cultura Negra en la Diáspora.

Se sigue tratando la cuestión de la historia africana. En primer lugar se trata de explorar el pasado y en segundo lugar de proporcionar una manera de referirse al presente y de proyectar el futuro. **Camp de Thiaroye** (1987), **Sarrounia** (1987) y **Heritage... Africa** (1988) son fáciles de recordar a este respecto. Hay asimismo algunas nuevas películas africanas que resaltan significativamente la necesidad de explorar la historia para la posteridad. **Pièces d'identités** (1998), de Mweze N'Gangura, **Clando** (1995), de Jean-Marie Teno, **Deluge** (1995), de Salem Mekuria, **Tumult** (1996), de Yemane Demissie, **Le Damier** (1997), de Balufu Kanyinda, y naturalmente **Sankofa** (1994), de Hailè Gerima, son los ejemplos más típicos. Estas películas se centran en la historia, resaltando la represión colonial y neocolonial, la usurpación del poder por la oligarquía militar en cada país africano y las diversas maneras en las que los africanos luchan contra la tiranía. La película que explora esta lucha de manera más concreta es el provocativo y revolucionario docudrama **Afrique, je te plumerai** (1992), de Teno. Con una mordacidad extrema, la película examina la vida de Camerún bajo el poder colonial y muestra el derrumbe de las estructuras tradicionales durante los periodos colonial y neocolonial, que condujeron al régimen del presidente Paul Biya, durante el cual Camerún y otras naciones africanas retrocedieron, asimilando e involucrándose en la parafernalia de la modernidad: deterioro urbano y moral, anarquía, corrupción, matanzas étnicas y sangrientas guerras de desgaste.

Estas películas captan distintos aspectos de la evolución (o de la devolución) desde la época precolonial hasta hoy. El realizador utiliza su arte para impartir el conocimiento a partir de los encuentros modernos y tradicionales, para clarificar y analizar la problemática emancipación de África. Lo que estas películas han hecho realmente, entre otras cosas, es plantear el problema de los temas africanos y abrir canales para el debate. Han redefinido también el concepto de África de manera plural, compleja e incisiva, para ayudarnos a negociar e interpretar la difícil situación en la que está sumido el continente.

Mossane

Algunas reflexiones sobre el cine africano de los noventa

Mbye Cham

Afrikako herrialdeek dituzten arazo ekonomikoek eragin negatiboa izan dute industria zinematografikoaren gaur egungo eta hasi berria den garapenean.

Para el cine africano, la última década de este siglo ha sido una mezcla de promesas, esperanzas, logros y una continua lucha y frustración por las mismas cuestiones y retos que siempre han enfrentado a los cineastas de todo el continente. Las esperanzas y proyectos de renovación económica y política y la transformación fomentada por los programas de reajuste del Banco Mundial y otras medidas de liberalización, así como las consecuencias positivas que se esperaba que tuvieran en varios sectores, sobre todo en el sector cultural, resultaron ser desastrosas. El sector del cine en muchos países africanos se vio seriamente afectado cuando los cineastas comenzaron a sufrir las duras repercusiones de los recortes en los presupuestos y la reducción paulatina de las fuentes de financiación externas e internas, así como la desaparición lenta pero sin pausa de los cines. La privatización hizo que éstos se pusieran a disposición de las empresas locales que quisieran comprarlos para convertirlos en almacenes de azúcar, arroz, cemento y otros productos. Uno de los tristes acontecimientos de los años noventa ha sido la lenta desaparición de los cines en muchas ciudades africanas. Estas condiciones han desempeñado un papel clave en la intensificación de la crisis de la producción, distribución y exhibición del cine africano. Cuando apenas faltan dos años para el final de siglo, la persistente sombra de la crisis sigue cerniéndose sobre los importantes logros, desarrollos, cambios y posibilidades de la última década.

Muchos cineastas africanos y otras personas han denunciado y protestado por el impacto negativo de la privatización y la desposesión impuesta a los gobiernos africanos con dificultades económicas que han sido conducidos a la deuda por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional (FMI). Algunos se han movilizado con el fin de hacer algo para parar la decadencia. Las respuestas a esta crisis van desde las típicas acusaciones de ignorancia y negligencia de las industrias culturales por parte de los Estados y empresarios africanos, hasta la crítica de la marginación del cine africano por los países del Norte, pasando por el despliegue de diversos mecanismos, esfuerzos individuales y colectivos para contrarrestar esta crisis con una moda más duradera. Dentro de esta última categoría cabe destacar los esfuerzos por convertir la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI), liderada provisionalmente por Pierre Rouamba, de Burkina Faso, en un organismo más activo y eficaz y en una voz para el cine africano, y la creación de la Unión de Creadores y Empresarios del África Occidental (UCECAO), bajo la iniciativa del veterano cineasta de Malí Soulemayne Cissé, entre otros. Los avances en la región de África del sur, sobre todo el desmantelamiento del *apartheid* oficial en Sudáfrica y el final de la insurrección de RENAMO en Mozambique, han dado lugar a nuevas posibilidades y oportunidades para la producción, distribución, exhibición, asociaciones y otras formas de difusión y creación de aptitudes. En general, en los países del sur de África se está experimentando un resurgimiento de teatros para la proyección tanto de películas como de vídeos. Muchas casas productoras, así como otras empresas relacionadas con el cine, han proliferado en Zimbabwe -el Fondo de Desarrollo de Guiones Africanos, la escuela de formación de cine de Harare, dirigida por el cineasta y productor de Mozambique Pedro Pimenta, la Framework International, Media for Development Trust, Zimmedia, Africa Film & TV- y en Mozambique -Ebano Multi-Media-. Algunas de estas empresas han sido esenciales para la producción de obras de jóvenes cineastas de África del sur, como la primera del escritor y cineasta Tsitsi Dangarembga, de Zimbabwe, titulada **Everyone's Child** (1997), **More Time** (1993), de Isaac Mabikwa, también de Zimbabwe, y muchas otras. Asimismo, han permitido que producciones de cineastas de otras partes de África se rueden en África del sur. El Festival de Cine de África del Sur (SAFF), dirigido por Isaac Mabikwa, también destaca como principal punto de reunión de las películas de cineastas de África del sur y cineastas negros de África y la Diáspora. El mercado de cine y televisión de África del sur (Ciudad del Cabo), SAFF, que ha programado su cuarta edición para octubre de 1998 en Harare, se une a Cartago y FESPACO como los mayores festivales del continente.

Sudáfrica representa una gran promesa para el cine africano. Los últimos tres años han visto algo que, quizás, sea una muestra de lo que va a ocurrir. El gobierno de Nelson Mandela ha ideado y está fundando la que podría ser una de las políticas culturales más completas, si no la más completa, de África. El cine obtiene un puesto importante en este anteproyecto del lugar que se reserva a la cultura de Sudáfrica tras el *apartheid*. El año 1997 vio el estreno del primer largometraje dirigido por un sudafricano negro, **Fools**, de Ramadan Suleman, producido por Natives at Large (Sudáfrica), Ebano Multi-Media (Mozambique) y otros socios europeos. La película es una adaptación de un relato corto del escritor Njabulo Ndebele. Además, la central eléctrica industrial Interleisure (recientemente adquirida por Primedia), propietaria de la cadena de teatros Ster-Kinekor de la subregión, se ha asociado recientemente con el grupo de inversión sudafricano negro Thebe Investment Trust con el fin de crear la cadena Ster-Moribo para operar principalmente en los municipios

negros y otros puntos urbanos frecuentados por negros. Cabe preguntarse si los largometrajes africanos se abrirán camino en este gigantesco imperio cuyo pilar, en este momento, está constituido por las películas de Hollywood, y si esto se traducirá en nuevas iniciativas de invertir en la producción del cine africano. Esto es parte del reto del cine africano en una "nueva" Sudáfrica.

Las coproducciones y otros tipos de asociaciones de producción entre los cineastas africanos y las compañías de cine de distintas partes del continente han registrado algunos avances alentadores en los años noventa. Se puede apreciar un viraje creciente hacia África del sur. Existe una tendencia paulatina de los cineastas a cruzar fronteras de todo tipo para filmar sus películas en emplazamientos e idiomas ajenos a sus países de origen y, al mismo tiempo, utilizando técnicos, actores, actrices y recursos disponibles en esos países. Tal ha sido el caso de Souleymane Cissé, de Malí (África oriental), que se aventuró en Zimbabwe para filmar su épica **Waati** (1995), una historia situada en África del sur y occidental con una gama de personajes pluriétnicos y plurilingües. **Aristoteles Plot** (1995), del camerunés Jean-Pierre Bekolo, disfrutó de acuerdos de producción con Framework International, con base en Zimbabwe. Esta película, rodada en inglés, también mostró a actores sudafricanos. Recientemente, Idrissa Ouédraogo, de Burkina Faso (África occidental), rodó su última película, **Kini & Adams** (1998) en Domboshawa (Zimbabwe), también en colaboración con Framework International y con un equipo y un reparto de Zimbabwe y Sudáfrica. La película se realizó íntegramente en inglés, lo cual muestra un cambio interesante en la práctica del cine africano; un giro más pronunciado hacia la práctica políglota en este cine; una prueba de que los cineastas están preparados o dispuestos a utilizar todos los idiomas disponibles en el continente, independientemente de su nivel de competencia o de conocimientos.

Cabe preguntarse si al optar por una narrativa marcada por una indeterminación geocultural pronunciada, y al utilizar el inglés en lugar del moré o el francés, como hizo en sus anteriores películas, Ouédraogo está proponiendo nuevos y diferentes principios para que el cine africano salga de su actual crisis de continua lucha y marginación en la industria. ¿Acaso se trata de un cambio hacia o un deseo de una mayor "diversidad" (algunos dirían universalidad) que haga que las películas africanas sean más atractivas y fáciles de vender al público extranjero? ¿A qué precio y beneficio se estima la "diversidad"? Para el argelino Merzak Allouache, director de **Omar Gatlato** (1976), **Bab El-Oued City** (1994) y **Salut cousin** (1995), es una cuestión de integridad. Pregunta a sus colegas cineastas africanos: *"¿Acaso estamos perdiendo el sentido de nuestra propia realidad, estamos sacrificando el contenido cinematográfico a cambio de la financiación del norte?"*. Este sentimiento también ha sido expresado por muchos otros cineastas, que muestran su preocupación por la tendencia, en opinión de algunos exagerada, de los financiadores de Europa a dictar el contenido y la forma del cine africano. Según Cheik Oumar Sissoko, el principal cineasta de Malí, cuyo largometraje **Guimba** (1995) ganó el gran premio FESPACO en 1995, y que acaba de terminar **La Génèse** (1999) (una versión del Génesis de la Biblia): *"Los temas universales constituyen el camino obligado que nuestro cine ha de seguir para hacerse un nombre"*.

Estos temas y cuestiones y muchos otros relacionados con el contenido narrativo, la forma, el estilo, la técnica y la ejecución seguirán siendo el centro del debate y de los comentarios sobre el futuro del cine africano y, sin lugar a dudas, en los próximos años surgirán análisis mejor fundados. Mientras tanto, una mirada rápida a algunas de las últimas producciones del cine africano bastará para constatar la tendencia hacia una mayor diversidad y pluralidad de historias, estilos, técnicas, temas e ideologías. Algunos se sienten atraídos o impulsados a contar historias que supuestamente tienen un contenido, referencia, conclusión o trascendencia universales; otros optan por lo local y lo particular. En cierto modo, estas dos tendencias no son incompatibles, puesto que hay pocas cosas universales que no estén ancladas en algo específico. Así, muchos de los que reivindican el aspecto universal han de apartarse de los contextos geoculturales, políticos e históricos definidos. **Guimba** trata sobre la tiranía y el abuso de poder, así como sobre la resistencia a los mismos, temas que caracterizan las experiencias de muchas sociedades del mundo. **Buud Yam** (1996), la película de Gaston Kaboré ganadora del Gran Premio FESPACO 1997, trata sobre temas universales como el amor, el deber, el compromiso, la lucha, el dolor y el apego a la familia y la comunidad. Sin embargo, estos temas universales son presentados mediante características específicas en sus estilos narrativos, alusiones a sus culturas, los gestos, los idiomas, las costumbres, la música, etc. Esto es tan obvio que la mayoría de las veces no tiene sentido hablar de aspectos universales.

Muchos cineastas muestran cada vez más interés por temas relativamente poco frecuentes hasta ahora. Las alusiones veladas a las relaciones sentimentales, la sexualidad y el deseo, características de una parte importante del cine africano de los comienzos, se han

vuelto más pronunciadas y explícitas en algunas de las últimas producciones, hasta el punto de constituir el instrumento narrativo de unas pocas. Las relaciones personales, los amoríos, las afirmaciones atrevidas sobre las identidades sexuales y otras, así como los deseos y los impedimentos culturales y religiosos a los mismos, las miríadas de exigencias de una modernidad problemática y los grandes desafíos de una población joven desasosegada que ha caído en las redes de la "devaluación", de la MTV y de una cultura de *hip hop* afroamericana mal digerida, constituyen el centro de películas como: **Dakan** (1997), de Mohamed Camara (Guinea); **Bent Familia** (1998), de Nouri Bouzid (Túnez); **Essaida** (1996), del también tunecino Mohamed Zran; la película elegante y algo trágica del argelino Belcachem Hadjaj **Machako** (1996); **Mossane** (1996), de la senegalesa Safi Faye; **Udju azul di Yonta** (1995), de Flora Gomes (Guinea Bissau); y **Bab El-Oued City** y **Salut cousin**, del argelino Merzak Allouache, por nombrar algunos ejemplos. La última película es un logro admirable, una mezcla hábil de comedia, espectáculo y amor que constituye un reportaje conmovedor sobre la emigración africana a Francia al tiempo que ofrece una nueva visión de las relaciones sentimentales y la solidaridad afro-árabes a través del chico argelino y la mujer senegalesa. La nueva película del marroquí Jilali Ferhati, **Chevaux de fortune** (1996), es un logro igualmente convincente, una nueva toma refrescante del clásico tema de los pros y los contras de la emigración. La última y elegante película de Mweze N'Gangura, **Pièces d'identités** (1998), también trata el tema de la inmigración.

Algunas producciones recientes también siguen basándose, en cierto modo, en las tendencias y orientaciones que marcaron las producciones de los setenta y los ochenta. El reportaje socio-político, la puesta en tela de juicio de las prácticas culturales y las costumbres (particularmente su explotación y abuso en beneficio propio), la acusación de injusticia y la represión son temas que resurgen en algunas de las nuevas películas. **Tableau ferraille** (1996), del senegalés Moussa Sene Absa, trata el tema de la cultura, la política y el género en el actual Senegal urbano tras la devaluación. Sin embargo, el malinés Adama Drabo, en su última película, **Taafe fanga** (1997), utiliza la inversión como mecanismo narrativo y de estructuración para plantear el tema del género de forma muy divertida y llamativa. Esta película nos hace volver a plantearnos la naturalidad de los papeles de género, y nos incita a considerarlos como una imposición de la sociedad. Nos impregna de algunos aspectos de la cultura dogón de forma parecida a Gaston Kaboré en su último largometraje, que utiliza el tema de la búsqueda como mecanismo estructurador para describir la diversidad eco-cultural de Burkina Faso dentro de la historia de Wend Kuuni, que busca un médico para curar a su hermana adop-

tiva, Pognere. Esta "secuela" de la primera película de Kaboré, **Wend Kuuni** (1982), es una muestra de cierta continuidad en los temas y estilos del cine africano. De hecho, se pueden establecer paralelismos entre **Buud Yam**, **Mossane** y **Po di Sangui** (1996), de Flora Gomes, ya que las tres utilizan el repertorio de mitos y estilos narrativos de sus respectivas sociedades para documentar sus películas.

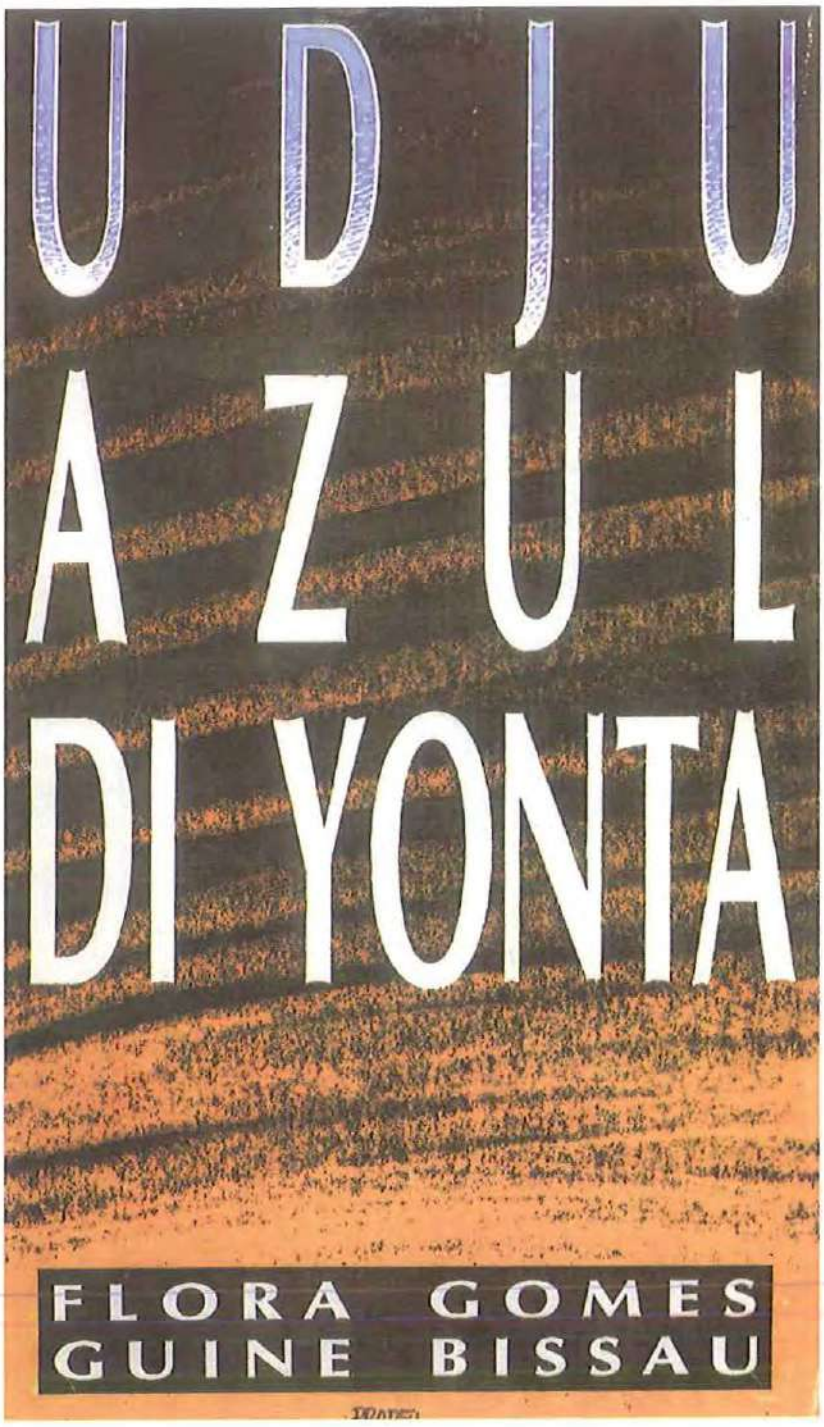
La historia africana sigue siendo el tema principal de los cineastas africanos, que continúan queriendo descifrar el pasado lejano y reciente de manera que este pasado hable al presente y al futuro de forma trascendente. Además de **Les Silences du palais** (1994), de la tunecina Moufida Tlatli, situada en la época de los últimos monarcas tunecinos, y **Sankofa** (1993), la película del etíope Hailè Gerima sobre la esclavitud que ha establecido un récord, dos jóvenes cineastas etíopes han aportado recientemente dos nuevas apreciaciones técnicamente refinadas y analíticamente sofisticadas de los últimos veinte años de Etiopía con una monarquía feudal decadente y una dictadura militar represiva. **Tumult** (1996), de Yemane Demissie, y **Deluge** (1995), de Salem Mekuria, muestran estos aspectos de Etiopía con un alto grado de invención, imaginación y matices. También hay que mencionar la reciente revisión feminista de la guerra de la independencia de Argelia de la mano de Rachida Krim en su película **Sous les pieds des femmes** (1997). Al igual que Demissie, Mekuria y Krim, Jean-Marie Teno, de Camerún, y Balufu Bakupa-Kanyinda, de la República Democrática del Congo (antiguo Zaire), también muestran detalladamente la dictadura, la violencia, la represión y la lucha en sus países tras la independencia. **Clando** (1995), el primer largometraje de Teno, está basado en su impresionante obra documental sobre varios aspectos de la vida en Camerún bajo el mandato del antiguo presidente, Ahamdou Ahidjo, y el actual, Paul Biya. En **Clando**, Teno ahonda más en la geografía y las operaciones de represión, así como en las estrategias desarrolladas por la gente para resistir y negociar tales fuerzas, tanto dentro de Camerún como fuera, entre los inmigrantes cameruneses en Alemania. **Le Damier** (1996), de Balufu, es sin duda una de las películas más inventivas del cine africano de los últimos años. La obra es una fina mezcla de juego, poder y política que explica ingeniosamente el popular juego de las damas, un mecanismo de nivelación, un espacio donde las fronteras se desmoronan, como un medio por el cual el oprimido replica al opresor, le insulta y le humilla. La derrota del cabeza de estado (Mobutu Sese Seko) en manos del humilde campeón del gueto es, en cierto modo, un anuncio de lo que le esperaba a Mobutu.

Aristoleles Plot, del cineasta camerunés Jean-Pierre Bekolo, trata el tema del cine en sí, concretamente el cine en África y el cine de africanos. Esta película es un meta-discurso sobre el cine que también utiliza la comedia para desplegar un reparto de personajes con nombres como Van Damme, Schwarzenegger, Bruce Lee, Cine, Cincaste, y referencias a cineastas típicos africanos como Safi Faye, Ousmane Sembène, Cissé, etc., con el fin de cuestionar el estado y la situación del cine en África, el predominio de las películas de otros continentes en las pantallas africanas así como la ausencia y supuesta impopularidad de las películas de creación propia entre la audiencia africana. Bajo la fachada cómica de esta película, con reparto inglés y sudafricano, subyacen una serie de retos y provocaciones que el joven cineasta lanza a sus colegas africanos y al público, utilizando un enfoque y un estilo que generalmente se asocia con las tendencias vanguardistas y postmodernistas.

La abolición del *apartheid* oficial en Sudáfrica y el proyecto de "Reconciliación, Reconstrucción y Desarrollo" para crear una sociedad y un individuo diferentes (ideado también para inspirar cambios en otras partes del continente) ha generado nuevas esperanzas sobre lo que el Vicepresidente sudafricano, Thabo Mbeki, llama un Renacimiento Africano. Como respuesta al pesimismo africano de los ochenta (se ha calificado a los ochenta de década perdida para África), esta idea de renovación (reconocida como un asunto principal de fin de siglo) puede resultar ser una nueva fuente de inspiración y convalidación para una generación nueva de sudafricanos y para otros cineastas de África. Mientras tanto, las bases de esta renovación en Sudáfrica, en concreto, están impregnadas de los escombros del *apartheid* y los formidables desafíos de los inevitables grandes cambios que flotan en el horizonte. Sin lugar a dudas, la reciente actividad en la "nueva" Sudáfrica dará nuevas dimensiones a una situación ya complicada y en particular a cuestiones de raza e identidad. **Wheels and Deal** (1991), de Michael Harmond; la última comedia de Manie van Rensberg **Taxi to Soweto** (1995); **Nice to Meet You, Please Don't Rape Me** (1995), de Ian Kerkoff, película audaz de temática homosexual; la comedia de David Lister **Soweto Green** (1996); **Jump the Gun** (1997), de Les Blair, de Gran Bretaña. Las nuevas producciones respaldadas por M-Net como **Letting Go** (1997) y **The Sexy Girls** (1997), de Bernard Joffa, y **Paljas** (1997), de Katinka Heyns, son obras de cineastas sudafricanos blancos y afrikaners que seguramente rea-

vivarán debates sobre el lugar de los cineastas blancos dentro del cine africano.

Sin duda, a medida que nos acercamos al fin de siglo, muchas de las cuestiones y puntos fundamentales de la película de Bekolo y otras parecidas serán debatidas y discutidas en numerosos foros y mercados dedicados al cine africano con mayor perentoriedad y firmeza. Muchas son las voces que de forma sincera y persistente piden respuestas originales, sostenibles y durables, tanto públicas como privadas, a los retos multifacéticos del cine africano en el próximo milenio de hegemonía tecnológica, globalización y competitividad mundial cada vez más salvaje. La mezcla que ha sido el cine africano de los noventa podría convertirse en un catalizador de caminos diferentes y más productivos.



NOTA

Me gustaría agradecer el apoyo del Programa de Investigación en Ciencias Sociales, Humanidades y Educación patrocinado por la Howard University, que me concedió una generosa beca para viajar a Zimbabwe y Sudáfrica en julio y agosto de 1997. Otra beca anterior concedida por la Fundación Nacional para Humanidades (1994-1995) también me ayudo a reunir el material y las entrevistas que documentan este artículo.

Idrissa Ouédraogo,

el protagonista de los años 90

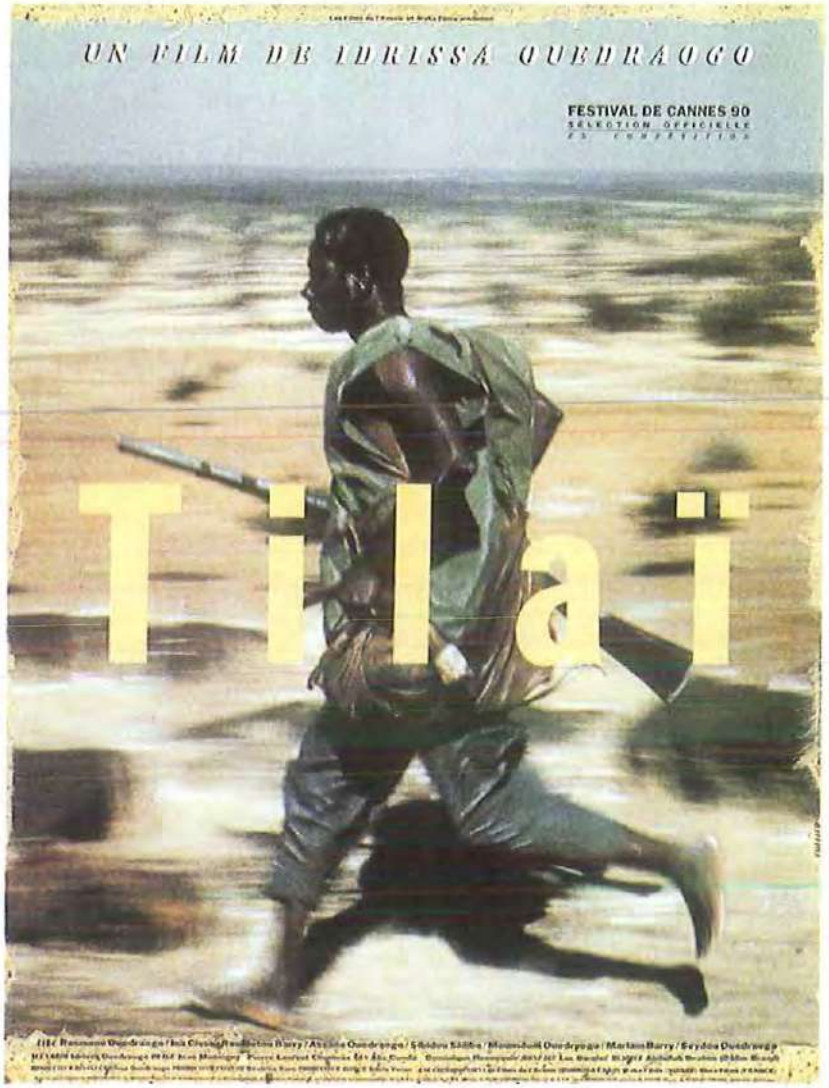
Tahar Chikhaoui

Idrissa Ouédraogo dugu azken hamarkadan Afrika beltzean izan den zine-zuzendari garrantzitsuena. Afrikako industria zinematograforik kasik ez existitzeak ere hainbat eta hainbat zailtasun sortzen dituen arren, bere zinemak helburu bikoitza du; alde batetik, bere herrialdearen eta bizi den gizartearen egoerari buruz hitz egitea; bestetik, bere diskurtsoa lengoaia zinematografiko baten barruan kokatzea, bere zinemari munduko zinemaren barruan sartzea ahalbidetuko diona.

Idrissa Ouédraogo es, sin duda alguna, uno de los más importantes cineastas actuales de África. Su valor se debe a que se ha apropiado de un rasgo personal, de un modo de abordar el cine que le distingue de los demás cineastas del continente. La diversidad de sus películas, de las que se puede pensar que son heterogéneas, no es en realidad sino la expresión plural del mismo principio. Conseguir adecuar el deseo de expresar África cinematográficamente y el hecho de hacerse con los medios para ello sin sacrificar ni África ni el cine. Ahora bien, los medios -si

así se les puede llamar- no son muy abundantes y cada película es un verdadero milagro. En cuanto al cine y África, su historia está aún por escribir. Si bien, aparte de Egipto, ningún país africano ha tenido industria cinematográfica ni un verdadero mercado, tampoco el cine ha conocido realmente África. Al proceder el cine de los antiguos países colonizadores, su encuentro con la tierra y los hombres de este continente ha sido desgraciado. El resultado de todo ello es que el cine nunca ha conocido verdaderamente África y los cineastas del continente negro no han conocido realmente el cine. Ouédraogo está en camino de convertirse en el que ha conseguido culminar este encuentro de la manera más serena. Y no es poco. Este cineasta de Burkina Faso es casi el único en cumplir con el doble reto de incluir sus películas en lo que el cine moderno ha dado de más importante -llenando así el foso, aún abierto, que separa el cine mundial del cine africano- y de integrar a África en el cine de un modo dinámico. En otras palabras, la importancia de Ouédraogo está en el hecho de que consigue hacer funcionar con la misma plenitud "el lenguaje" cinematográfico y la "cultura" africana.

Así, la diferencia que existe entre **Yam Daabo** (1986) y **Tilaï** (1990), entre **Tilaï** y **Le Cri du coeur** (1994), entre **Le Cri du coeur** y **Samba Traoré** (1992) o también entre **Samba Traoré** y **Kini & Adams** (1998) debe entenderse como la demostración del mismo deseo a través de argumentos distintos. Los términos de la configuración de este universo temático representan los límites de la "paleta" de Ouédraogo. Si **Yam Daabo** está anclado en la actualidad, en la medida en que evoca la sequía, **Tilaï** se sumerge en una abstracción universal que se inspira en la tragedia griega. Si **Le Cri du couer** se sitúa en una ciudad europea, todas las demás películas se desarrollan en África y además en una África muy rural. **Samba Traoré** es una película grave, mientras que **Kini & Adams** tiene unos tonos más alegres. Estas diferencias sólo son de forma, ya que el significado de una película de Ouédraogo no se limita a su temática, como nos hemos acostumbrado con el cine militante, que lo encauza todo hacia la ideología. El autor de **Kini & Adams** sitúa su propósito más allá de la ingenuidad de un discur-



so de denuncia o de reivindicación, sin caer nunca en el formalismo. Su idea de África se deriva en realidad de su manera de filmar.

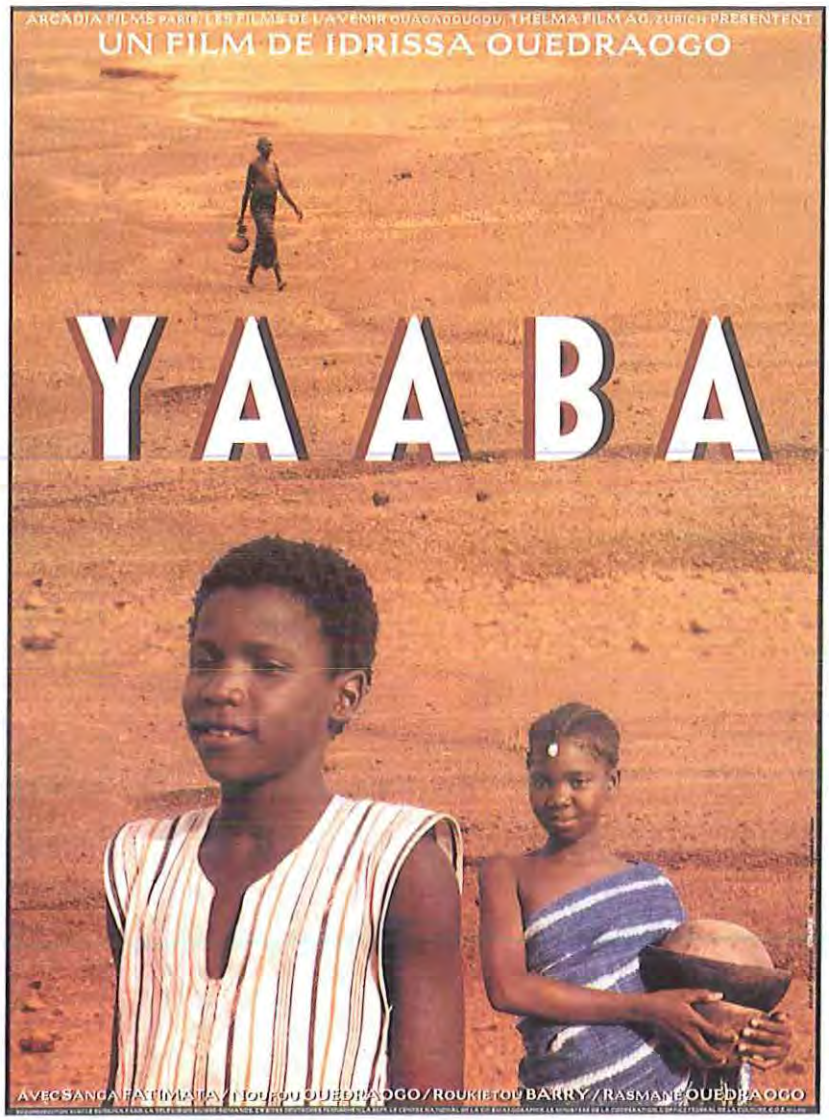
El soporte escenográfico

El autor de **Yam Daabo** ha evitado la solución de la facilidad, que hubiese consistido en volver a machacar los temas que fueron tantas veces tratados por sus antecesores en la década de los 70. Al negarse a ilustrar la lógica militante a través de un África reducida a sus miserias, arriesgándose a maltratarla, se ha interesado por el objeto en sí mismo. En primer lugar, eligiendo como espacio fundamental de su universo lo que define quizás la estructura básica de su cultura: la aldea. Hay aquí una fidelidad a la realidad que nos resguarda de cualquier artificialidad. Desde ese momento **Le Cri du couer** funciona únicamente como un contrapunto, siendo la ausencia de la aldea la causa del drama. Lo más interesante es que los distintos lugares de la aldea no se presentan como un simple marco en el que se desarrolla el drama. Constituyen el escenario, en el sentido casi teatral de la palabra. Ouédraogo tiene una manera propia de inscribir a los personajes dentro del espacio habitable que no se parece a ninguna otra. Rompe radicalmente con la tradición colonial, la cual, carente de toda perspectiva, planta a los personajes en los lugares y congela el conjunto en una figuración pintoresca; pero es también muy diferente de la que predomina en la mayoría de los cineastas africanos y que aplasta los lugares y los personajes bajo el peso de la ideología. **Yaaba** (1989) y **Tilaï** me parecen importantes en la medida en que han servido para asentar ese dispositivo. La transcripción de los antiguos mitos sería únicamente un medio para crear esta escenografía. Se ha tratado a la vez de hacer visible la estructura de la aldea en lo que tiene de más antológico y de adaptar los gestos de los personajes a dicha estructura. Esto es lo que explica el recurso a la teatralidad. Al principio hay un realismo crudo, una descripción minuciosa, sencilla, de los lugares, un acompañamiento delicado de los hombres y mujeres de la aldea. La cámara no sigue a los personajes, que no pueden perderse dentro de este espacio elemental. Está situada de frente, para grabar sus gestos. Tenemos incluso la impresión de que no hacen nada sin que la cámara se entere y esperan a colocarse delante suyo para actuar. Esta economía de discurso está dictada por la simplicidad del universo filmado. Siempre se evita el riesgo de que el rodaje caiga en ese simplismo reduccionista que hemos conocido en las películas de beduinos, en las que la impotencia de captar la riqueza cultural de una sociedad materialmente pobre queda compensada por una dramatización a ultranza. El trabajo de encuadre, que se apoya casi siempre en los elementos pobres de esta arquitectura, trata de subrayar la relación orgánica que existe entre el comportamiento de la gente y los lugares en los que habita. En cuanto se establece esta escenografía, y ya libre de esta depuración cultural (no hay

presencia alguna de la cultura moderna en **Yaaba** y **Tilaï**), Idrissa Ouédraogo puede volver a la heterogeneidad sociocultural; tal es el caso de **Samba Traoré**, **Le Cri du couer** y **Kini & Adams**. Esto no significa que únicamente en **Yaaba** y **Tilaï** se lleve a cabo esta inscripción de los hombres dentro de su medio natural; se trata de las dos películas realizadas por Ouédraogo que han llevado más lejos esta práctica. Aquí podemos comprobar hasta dónde ha llegado el malentendido que sustenta la acusación de "cineasta pueblerino" con la que se ha tildado muchas veces al autor de **Tilaï**.

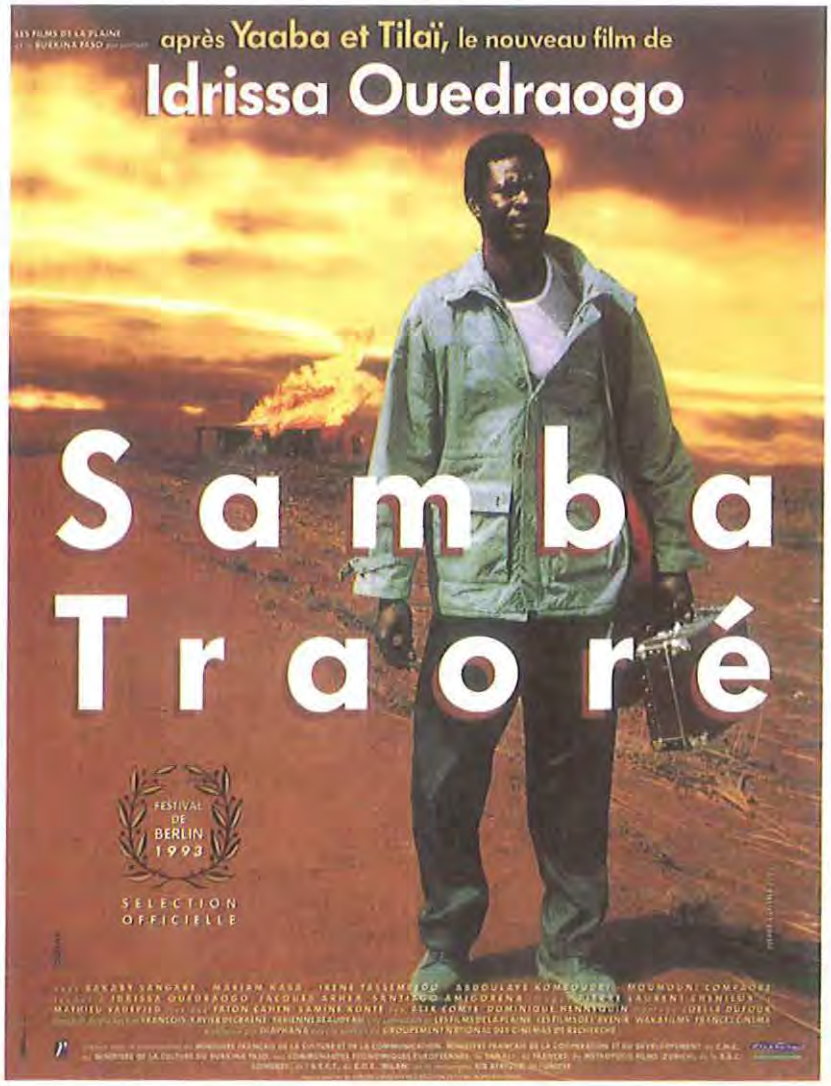
La humana ambigüedad

Pero la estética de Ouédraogo hubiera sido muy limitada si sólo se hubiera quedado en eso. Se trata únicamente de la colocación del "soporte" escenográfico sobre el que descansará la dinámica de la dramaturgia. Porque ya no basta con definir la relación que subsiste entre los personajes y su entorno espacial para querer realizar una obra; también es necesario captarlos en sus relaciones mutuas. Sin embargo, ningún cineasta ha ido tan lejos como Ouédraogo por este camino. La ingenuidad del cine post-colonial, al marcar mal sus distancias del cine que se supone debe combatir, ha reducido muchas veces los personajes a categorías sociales o culturales; su dimensión reivindicativa ha permitido que este cine se construya sobre el principio de una representatividad "sindical" en la que un campesino representa a todos los campesinos, un obrero a todos los obreros, un joven a todos los jóvenes, etc. Ahora bien, lo que llama la atención en Ouédraogo es al mismo tiempo la rica ambigüedad de sus personajes y la compleja riqueza de las relaciones que mantienen entre sí. Así pues, las relaciones entre los diversos miembros del grupo no son sencillas, ya que éstos están atormentados por un conflicto que no es ni superficial ni maniqueo. Los niños no son todos inocentes, y las mujeres no son todas portadoras de esperanza. Si la protagonista de **Yaaba** vive excluida de la aldea, resulta difícil identificar una instancia que sea responsable de dicha exclusión, al igual que no resulta fácil trazar una línea clara de separación entre buenos y malos. La ambigüedad reside incluso en un único y mismo personaje, Samba por ejemplo. Tras el episodio del acoso, se le ve de muy cerca, en primer plano, en el coche que le lleva hasta la aldea. Cuesta mucho leer, a pesar de la proximidad, los sentimientos que aparecen en ese rostro. Esta ambigüedad es esencial; traza de manera condensada el programa de una trayectoria compleja.



El robo es lo principal, pero no hace de Samba un simple ladrón. Desde su llegada, Samba inicia la realización de proyectos que benefician a los habitantes de la aldea; se dedica a comprar ganado, abre un bar. Él mismo se casa pero sin "comprar" a su mujer; ama con amor, conforme a la tradición de los héroes positivos. Nada en su comportamiento deja entrever el mal. Por el contrario, su bondad y su simpatía no dejan lugar a dudas. La bienvenida que le dan los niños de la aldea, las miradas de sus habitantes, los comentarios que hacen sobre sus gestos y sus hechos, todo ello hace de él un benefactor. El hecho de que el realizador muestre muy poco a los gendarmes que le buscan le mantiene aún más intacto.

Y es que entre el robo del que Samba es autor y su comportamiento en la aldea, Ouédraogo no ha establecido una relación de causalidad lógica que podría ponerse de manifiesto, aunque fuese en el aspecto negativo del arrepentimiento, en la misma línea narrativa. El robo y las diversas acciones positivas no se sitúan en el mismo nivel de expresión; no son consecutivos. Su tratamiento cinematográfico es distinto: el encuadre, el montaje (un plano-secuencia, como una entidad independiente), los movimientos de la cámara en la secuencia del robo, tienen un registro muy distinto (más bien un *thriller*) del que dependen las técnicas de las escenas en la aldea, más cercanas al *western*. Las obras no borran el pecado, sino que lo duplican. A pesar de todo, el paralelismo no es geométrico. Los une una sutil dialéctica: a medida que Samba avanza en sus proyectos, su secreto se va desvelando. En primer lugar, una noche, despierta a su amigo Salif, impulsado por el deseo de confesarse. Se dispone a revelarle su secreto pero renuncia en seguida y sigue bebiendo con su amigo hasta la madrugada, cuando uno se esperaría que terminara por confesar, tras los efectos del vino. El alarde de sus riquezas lo delata. Tras su boda, su misma mujer comienza a sospechar algo: tiene pesadillas por la noche y *"sus manos están lisas"*. Todo esto ocurre en profundidad, siempre por la noche, hasta que el día que se pone su mujer de parto, decide llevarla al hospital. Al bajar de su habitación precipitadamente, se le caen unos billetes bajo la mirada sorprendida de su padre, quien, siguiendo la pista, terminará por descubrir la verdad al abrir su maleta. Ese día, la verdad estallará al mismo tiempo que el parto de su mujer: al acercarse a la ciudad, dejará plantada a su mujer en pleno parto.



Este doble movimiento es el que explica la ambigüedad del personaje y su riqueza. No se sabe por qué ha cometido el robo, aun cuando se pueda adivinar; nada parece indicar tampoco que lamenta su acción, si bien da la impresión de estar algo avergonzado. El personaje es por así decirlo una mezcla del bien y del mal, un ser complejo que puede evolucionar en un sentido o en otro. Si **Yaaba** es la película de la implantación de la escenografía, **Samba Traoré** es la de la realización de la dramaturgia, lo que no quiere decir que la primera no sea ya la segunda ni que la segunda sea aún la primera. Yaaba ya es ambigua de por sí, pero de una ambigüedad distinta a la de Samba. Si este último personaje se define en relación con su pasado, con el tiempo, el otro se define en relación con su presente, con el espacio. Ella es alta y, a pesar de su edad, tiesa como un árbol. Su buena planta la asemeja a ese elemento vegetal. Se mueve lentamente, con la cabeza mirando siempre al cielo, midiendo la selva, y su piel se asemeja a la corteza del árbol. Además vive en plena naturaleza y es ahí de donde sacará el remedio que volverá a dar vida a Napoko. Como todos los personajes de **Yaaba**, la vieja Sana se define esencialmente en relación con su entorno. Su ambigüedad se debe ante todo a esta mezcla de humanidad y naturaleza, pero no sólo a eso. Se comprende que sea, en cierto modo, un poco su madre, sobre cuya tumba viene a meditar, pero también un poco Napoko, a quien transmite la llama de la vida. Pero la dinámica de la sutil transferencia de identidad adquiere toda su expresión en **Samba Traoré**.

El reflejo desfasado

Observemos en primer lugar que incluso aunque haya siempre un personaje principal (suele suceder que sean dos), el mundo que lo rodea no constituye una masa informe ni un simple "ayudante" cuya presencia serviría para realzarlo, apoyándolo u oponiéndose a él. La humanidad que puebla el universo de Ouédraogo es rica y variada. Los personajes no giran alrededor del héroe de manera pasiva: cada uno de ellos tiene su carácter, sus deseos, su voluntad propia. Esta multiplicidad de trayectorias nos sitúa por un lado en el cine moderno y por otro da a conocer una imagen múltiple de la sociedad africana. Al colocarse decididamente dentro de lo mejor que ha dado el cine después de la Segunda Guerra Mundial, Ouédraogo arranca la representación de África de la imagen mediática a la que se ha visto reducida en la actualidad. Resulta asombroso observar que esta humanidad abarca todas las edades: niños, adultos y ancianos. El interés de **Yaaba** reside en este encuentro entre ambos extremos, Sana y Napoko. Lo mismo ocurre, aunque en otro contexto diferente, en la película **Le Cri du coeur**, en la que el niño está obsesionado por la imagen de su abuelo, cuya ausencia plantea problemas; llama además la atención que la aldea africana sea el lugar ideal para este encuentro, al ser generalmente la ciudad el lugar del drama, lo que no genera por lo demás ningún maniqueísmo.

Pero hubiera sido ingenuo construir la dramaturgia sobre la complementariedad. Lo más importante es el curioso desdoblamiento de los personajes, ese reflejo desfasado que en mi opinión caracteriza toda la poética de Idrissa Ouédraogo. Cuando en **Samba Traoré**, Ismaël, el hombre de las gafas, llega a la aldea para pedir a Saratou que se marche con él, Samba reacciona con violencia. Sin embargo, no se podría explicar su cólera únicamente por los celos. Por la noche exige explicaciones a su mujer. Ésta le tranquiliza: le ayudó en una época en que lo necesitaba; tras la muerte del hombre al que amaba, Ismaël vino a socorrerla. De este modo se desencadenan una serie de revelaciones que vuelven a situar a Samba a los ojos del espectador. Desde este momento éste se inscribe dentro de una cadena. A partir de aquí, Ismaël no figura simplemente como un rival suyo, sino como su antecesor, un *alter ego* anterior. La brevedad de esta aparición ante Samba tiene relación con su pasado en la ciudad. Ismaël le trae malos recuerdos. Su llegada funciona como la vuelta al pasado rechazado. En sus explicaciones, Saratou añade que antes de Ismaël había conocido a otro hombre que ella había amado y que está muerto. Era *"guapo y alto"*, añade ella. Nos encontramos una vez más en el pasado, pero en un pasado indeterminado. Saratou no dice su nombre. Esta figura, ausente, inicial e indeterminada, inscribe a Samba en una infinidad especular que le otorga aún más densidad. El encuentro con Saratou le revela tanto a nosotros como a sí mismo. Por así decirlo, viene a dar cuerpo a esta imagen ausente. Es normal pues que desde ese momento su hijo se llame Ali, el nombre de su hermano, el primer hijo de Saratou y del "otro" ausente. Pero eso no es todo. Cuando Samba llega a la aldea, se encontrará con sus amigos Salif y Binta. Salif es algo más que un amigo íntimo. Á él se confía o desea confiarse; siempre estará muy cerca de hacerlo, hasta el final, cuando huye con él; incluso recibirá un tiro en su lugar. Además, Salif y Binta se presentan, de manera humorística, como el espejo prematuro de Samba y Saratou. Digamos que representan un adelanto de la pareja principal. Ambos ayudan en el parto de Saratou. Si el conductor del camión toma a Salif por el padre, no es únicamente por simple ignorancia. Es la señal de que Salif es ya un poco Samba. Este reflejo desfasado y multiplicado aporta a la obra una gran coherencia pero sobre todo la abre sobre un significado que no es una mera anécdota. El sentido no se queda estático en los personajes y en sus acciones, sino que pasa de un personaje a otro, siguiendo pistas sutiles, remitiendo a un más allá, a un pensamiento. Por este motivo, detrás de cada película de Ouédraogo siempre se hallarán grandes ideas.

Kini & Adams

No sólo el espacio de la película se abre a un "fuera de campo" altamente significativo (en **Yaaba**

ya se ha llevado a cabo la apertura sobre la profundidad del campo), sino que el sentido dado a las cosas transciende siempre su significado inicial.

Así, en **Samba Traoré** Ouédraogo ha hecho la síntesis entre su sistema escenográfico y su sistema dramatúrgico. Esto es lo que explica la impresión paradójica que se desprende de sus películas: siguen de muy cerca, con una gran objetividad, la realidad africana y expresan al mismo tiempo valores profundamente humanos. Están muy enraizadas en la realidad y alcanzan siempre ideas universales. La falta de legibilidad de la que padecen nuestras realidades por el hecho de la indigencia de la producción cultural constituye el mayor obstáculo que se presenta ante nuestros cineastas. Cuando tratan de acercarse a la realidad cotidiana, ya no consiguen desprenderse de ella, y cuando tratan de alejarse de ella para explicarla, la pierden. Si Ouédraogo ha ganado esta apuesta es porque es excepcional. Se lo debe más a su propio genio que a una acumulación que no existe y de la que se hubiera beneficiado. Además, en sus entrevistas, Ouédraogo vuelve siempre a la cuestión fundamental del cine africano: su escasez. ¿Cómo se puede hacer avanzar el cine cuando la producción es hasta tal punto irrisoria, cuando el mercado, lugar natural para mostrar las películas, casi no existe? ¿Cómo puede desarrollarse el cine africano cuando este cine apenas existe, cuando ni siquiera lo ven aquellos que lo hacen? Ninguna reflexión sobre la estética del cine africano tiene hoy sentido si pierde de vista los problemas planteados por la producción de una película.

La coherencia de la trayectoria de Ouédraogo es tal que me parece encontrar las huellas de esta pregunta incluso en sus películas. ¿La marca de la grandeza de una obra no es la de inscribir su propia manera de producir dentro de su estructura más profunda? Y no es que el autor lo incluya en el argumento de sus películas; ya lo hemos dicho, Ouédraogo está muy lejos de la perspectiva ideológica y simplificadora. Pero la preocupación económica se insinúa en la obra. A pesar de todo, **Kini & Adams** es la película que parece haber expresado mejor esta problemática.

La estética de la dificultad

Si se estudia a fondo, la historia de esta película parece regirse por dos principios: el bricolaje y la venta ambulante.

Porque, ¿de qué se trata, si no es de reparar enteramente un coche, de ponerlo en marcha para cumplir un sueño: marcharse a la ciudad? Cuando comienza la película, el vehículo está ya ahí pero aún no funciona. Es necesario pues encontrar las piezas que faltan y arreglarlo. La situación de vetustez del coche y la situación financiera de los dos compadres son tales que ni siquiera se plantean comprar piezas nuevas. Kini y Adams cogen lo que pueden y lo adaptan al viejo trasto. Esta operación es esencial, ya que la realización del proyecto depende

del éxito que tengan en arreglarlo. Así, cada pieza que les traen es un acontecimiento importante: una rueda, una puerta, un parachoques, un limpiaparabrisas, un tubo de goma para el radiador. Queda el carburador, considerado como la pieza maestra. Para comprarlo, deberán esperar a que se instale la cantera en la aldea y al ascenso de Kini. Este bricolaje conlleva algunas paradojas: primero, resulta significativo que se opone por su misma naturaleza al objetivo que se desea alcanzar. De ahí viene lo cómico de la situación: el carácter irreal, casi onírico del proyecto, nunca visualizado, contrasta con el aspecto trivial, sucio, obsoleto del vehículo (transformado a la sazón en lugar de defecación de los niños de la aldea). La segunda paradoja es que la ciudad a la que sueñan irse llega prácticamente hasta ellos, los invade, y en lugar de solucionar sus problemas, no hace sino complicarlos. Esta situación no es únicamente la ilustración de un viejo argumento sino que conlleva, metafóricamente, todos los elementos característicos de la realidad africana: la voluntad social de fabricar con los medios a su alcance el instrumento para llevar a cabo el gran proyecto de emancipación vinculado casi siempre a la ciudad, a una ciudad imaginaria; esta voluntad es tanto más irrisoria cuanto que la ciudad soñada ya está ahí, lo invade todo, comprometiendo el deseo de conquistarla. El bricolaje, enfrentado a su finalidad, coloca a ambos personajes en una perspectiva de insignificancia trágica.

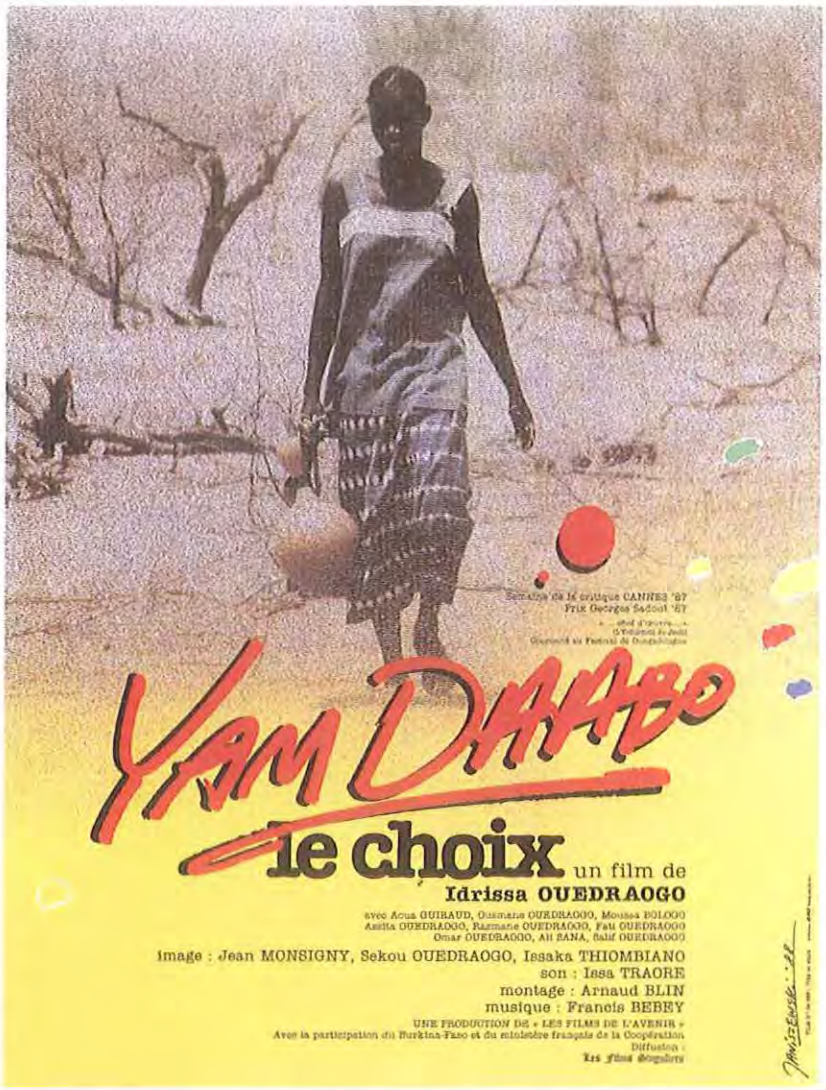
El segundo principio es el de la venta ambulante. Una idea fuerte, porque las dichosas piezas vienen de la ciudad, las trae un camionero, personaje importante que no se sabe de dónde viene. Este movimiento abre aún más el espacio cinematográfico sobre el misterio del mencionado "fuera de campo", lugar de todos los sueños, y por ende fuente de todos los dramas. Se trata más bien de una descentralización fundamental en lugar de una ampliación del universo cinematográfico. El campo social no es el lugar donde se desarrolla una acción sino el espacio para una travesía. La empresa familiar es aleatoria y la cantera no puede estructurar socialmente un espacio. África sabe mucho de todo esto. El centro de gravedad de esta sociedad es quimérico. Nadie como Ouédraogo ha sabido expresar mejor esta realidad en el cine. Es el sentido fundamental de **Yam Daabo**, cuya dramaturgia se basa sobre la idea de la travesía. Sobre el "lugar" en el que se ha instalado John "el loco", origen de las piezas de recambio, espacio de proyección del sueño de Kini y Adams, sólo tenemos en el mejor de los casos una percepción televisiva. Los personajes son atrapados por este "fuera de campo" absoluto y lo único que hacen es perderse en él. Sin embargo, de allí sólo vuelven los restos, las piezas de recambio y personajes desgastados, casi acabados. Pensemos en el viejo Tapera, deteriorado, desesperado y dispuesto al suicidio, cuyo funesto fin predice el de Adams. En cambio, la importancia del personaje del buho-

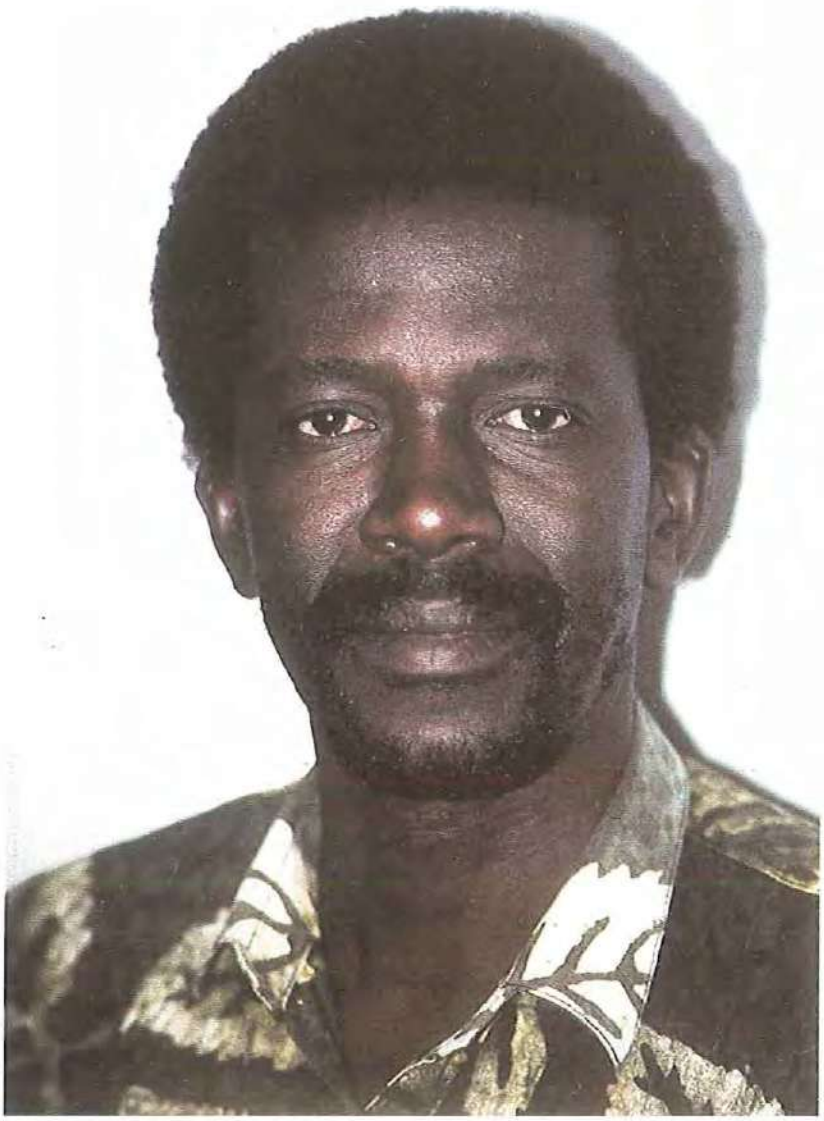
Kini & Adams

nero reside en el hecho de que asegura el vínculo entre el lugar imaginario, ideal, de la ciudad y el lugar real pero siempre aleatorio de la aldea. Es un hombre excepcional porque parece haber sobrevivido a todo: alegre, bonachón, generoso. En el extremo opuesto de Tapera, el buhonero es un superviviente feliz de la travesía. Ha salido de ella casi apaciguado. Además, no sólo trafica con mercancía barata, sino que cuenta chistes, pequeños relatos cuya liviandad los destina a pasar de un oído a otro.

La importancia de este doble principio del bricolaje y de la venta ambulante estriba en que no se limita a dirigir el relato sino que rige de manera más implícita el mismo sistema del discurso cinematográfico, incluso el mismo modo de producción de la película, más allá del evidente valor metafórico de esta película, que cuenta la historia de África, su conflicto dramático entre su frágil realidad rural y sus aspiraciones por una civilización en un lugar imaginario, ilusorio, un lugar de pérdidas y de desilusiones. Kini y Adams remiten en cierto modo a la marca de fábrica de Ouédraogo. La película es más bien el producto de un trabajo de bricolaje. A falta de un sistema de producción local, el realizador/productor recurre a un conjunto de materiales venidos de todas partes: actores sudafricanos procedentes del teatro, paisajes de Zimbabwe, el idioma inglés, la contribución financiera francesa, etc. Por este motivo, la película se lee como una metáfora de la empresa que le ha dado vida, y de modo más general de cualquier empresa cinematográfica africana. El carácter tragicómico está hecho a la medida de la situación del cineasta africano, compuesta de alegría y de dolor, de alegría a pesar del dolor.

De una película a otra, Idrissa Ouédraogo se ha abierto un camino, ha sabido superar las dificultades para seguir su propia trayectoria, alimentada por estas mismas dificultades. Ouédraogo lleva a sus espaldas gran parte del cine africano. Al trabajar para sí mismo y para los demás, se ha visto obligado a construir la historia que falta en el cine africano con el fin de edificar su singularidad. De ahí esa mezcla de clasicismo (en el sentido más noble del término) y de modernidad en su obra. Tras poner a punto el marco, tras adaptar éste a la cultura africana, tras haber encontrado lo que he venido en llamar un "soporte escenográfico", una manera particular de inscribir los hechos y los gestos de los hombres y las mujeres de África en su entorno espacial, ha sabido mejor que ningún otro cineasta africano poner de relieve, gracias a una "dramaturgia de reflejos desfasados", la profundidad humana que por la ironía de la historia este continente no ha conocido. A través de los personajes de Ouédraogo percibimos a los africanos en su escala humana, con sus defectos y cualidades, en su pequeñez y en su grandeza. Con ternura y amor. Pero sobre todo, Ouédraogo sabe que estamos con él en la excepción. Lo que él llama suerte, nosotros lo llamamos talento, incluso genio. El hecho está en que el problema sigue en pie y él es el primero en decirlo: el cine africano necesita existir. Esta aguda toma de conciencia de las dificultades del cine africano unida a su talento le han permitido "inscribirlo estéticamente" en sus películas. No nos queda otra opción que hacer otras **Yam Daabo**, otras **Yaaba**, otras **Samba Traoré** y más aún otras **Kini & Adams**.





Cheick Oumar Sissoko,

el cine político

Clément Tapsoba

Sissokori zinema politikoa interesatzen zaio. Bere helburua ez da norberaren istorioak kontatzea, Afrikako gizartearen eraldaketarako lagungarri diren filmak egitea baizik.

El cineasta de origen malinés Cheick Oumar Sissoko no utiliza rodeos para definir su tipo de cine: *"Jamás elijo hacer una película sobre un tema. Es una situación política y social la que me impone tratar un tema". "Pretendo hacer un cine que ayude a acabar con las desigualdades sociales y las dominaciones que sólo empobrecen nuestros países".*

Cheick Oumar Sissoko recalca estas exigencias desde que ha elegido dedicarse al cine (estudió cine en la escuela Louis Lumière) después de estudiar historia y sociología. En 1985 se dio a conocer por primera vez con una película documental, **Sécheresse et exode rural**, que hablaba sobre la tragedia de sus paisanos de Malí al final de la gran sequía de los años 73 y 74 que ha marcado a los países del Sahara. Sin embargo, sus objetivos quedarán claros con **Nyamanton** ("la lección de la basura") (1986). El tema principal de esta película era la tragedia de los niños procedentes de familias desfavorecidas: a Kalifa, un niño de nueve años, le echan de la escuela por no tener mesa de estudios. Sus padres le envían a ganar dinero recogiendo basura mientras su hermana vende naranjas. El estilo de esta película recuerda al cine de la realidad que caracterizó a los pioneros del cine africano como Ousmane Sembène. **Finzan**

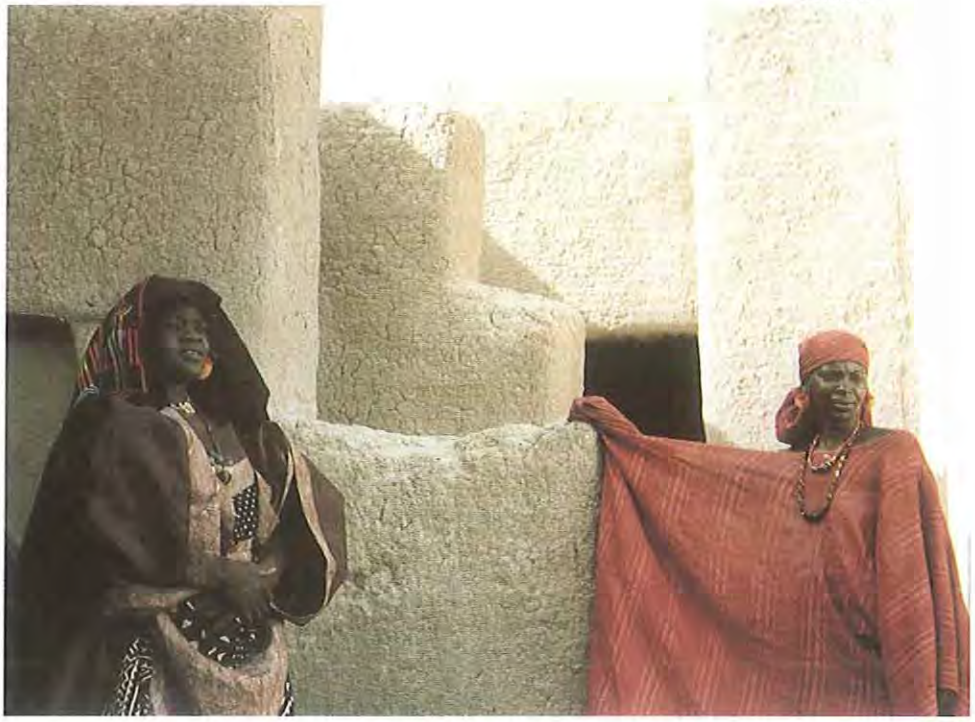
(1989) defendía a la mujer africana y denunciaba su doble opresión dentro y fuera de la familia. En la misma línea, Cheick Oumar Sissoko realizó en 1992 **Être jeune à Bamako**, que trataba sobre el problema del empleo de los jóvenes en las ciudades africanas, sus esperanzas, su desaliento, sus luchas.

Además de cineasta, Cheick Oumar Sissoko es también político, y ha desempeñado un papel importante como opositor en la lucha contra el régimen dictatorial del presidente Moussa Traoré en 1991. De acuerdo con sus propias exigencias, naturalmente, llevó a la pantalla en forma de alegoría la historia de un tirano: **Guimba** (1995), que ganó el premio Yennenga en la 14 edición del FESPACO. *"**Guimba** es una película sobre el poder, la democracia en África, la cultura del África de antaño. También es una película sobre el África plural que se esboza tanto desde un punto de vista político como cultural. Desde esta perspectiva es una película política".*

Para Cheick Oumar Sissoko, el cine político cobra todo su sentido en África porque contribuye a despertar las conciencias de los africanos, como su última película, **La Génèse** (estreno mundial en el FESPACO de 1999). Cheick Oumar Sissoko no va contra su propia lógica. En un África enfrentada al problema de los genocidios y las guerras étnicas, le pareció imperante inspirarse en los capítulos 23 al 27 de la Biblia, que cuentan la historia de Jacob y su hijo, con el fin de tratar estas cuestiones espinosas que desgarran el continente. Sissoko considera el tema de **La Génèse** como una cuestión universal que él ha querido adaptar e innovar, tanto apegándose al contexto social africano sobre el que se desarrolla la acción dramática como ensalzando las riquezas de los trajes y el decorado. Este empeño por mostrar las riquezas culturales de África en sus películas, sobre todo en **Guimba**, no es nada menos que un compromiso político por parte de Sissoko. *"La película"*, dice, *"ha de contribuir a un nuevo impulso del cine necesario para el legado cultural y humano del continente. No sólo es la forma que tenemos los africanos de oponernos a la dominación del norte, sino que además es la que nos garantizará un desarrollo verdadero".*

Omar Sissoko, cineasta comprometido, pasa a la acción cuando decide reducir al máximo el coste de producción de sus películas utilizando estructuras africanas de producción y rodearse de equipos de técnicos africanos.

Guimba



Nyamanton

Argiaren zinegilea dugu, sentsualitatearena, naturaren elementuak (ura, haizea, argia, harea...) erabiltzen dituena gizakiari eta gizakiak bere bizimodua antolatzeko dituen era desberdinei buruzko poema zinematografikoak eskaintzeko.

Souleymane Cissé,

la magia de lo real

Giuseppe Gariazzo

"Una película debe ser accesible a la comprensión de quien la verá. Hay que crear unas imágenes que permanezcan durante mucho tiempo en la memoria y revivan en los ojos, en el corazón, en el espíritu". El cine de Souleymane Cissé vive en esta declaración de su autor. Este cine de luminosidad cegadora que en el transcurso de la película (desde los comienzos casi rudimentarios hasta el *kolossal* de esplendorosa belleza figurativa, "efectos especiales" incluidos) se ha hecho más sensual, "recolocando" de manera más fluida tanto los elementos de un discurso militante acerca del hombre, la sociedad, la política, como los de un pensamiento teórico más riguroso y apasionado. El de este director de Malí es un cine para los ojos, el corazón, el espíritu. Un cine que se sumerge en los conflictos y en las dificultades de la existencia y que a veces -piénsese en **Yeelen** (1987)- ha salido a la luz tras largas vicisitudes de producción y técnicas, tras interrupciones -a menudo trágicas- del rodaje. Un cine que ama el riesgo, que no busca la imagen "perfecta", que -con unas elevadas dosis de intelectualidad y ambición- quiere contaminarse y ensuciarse con la vida, el viaje y las paradas siempre demasiado breves/demasiado largas, que se

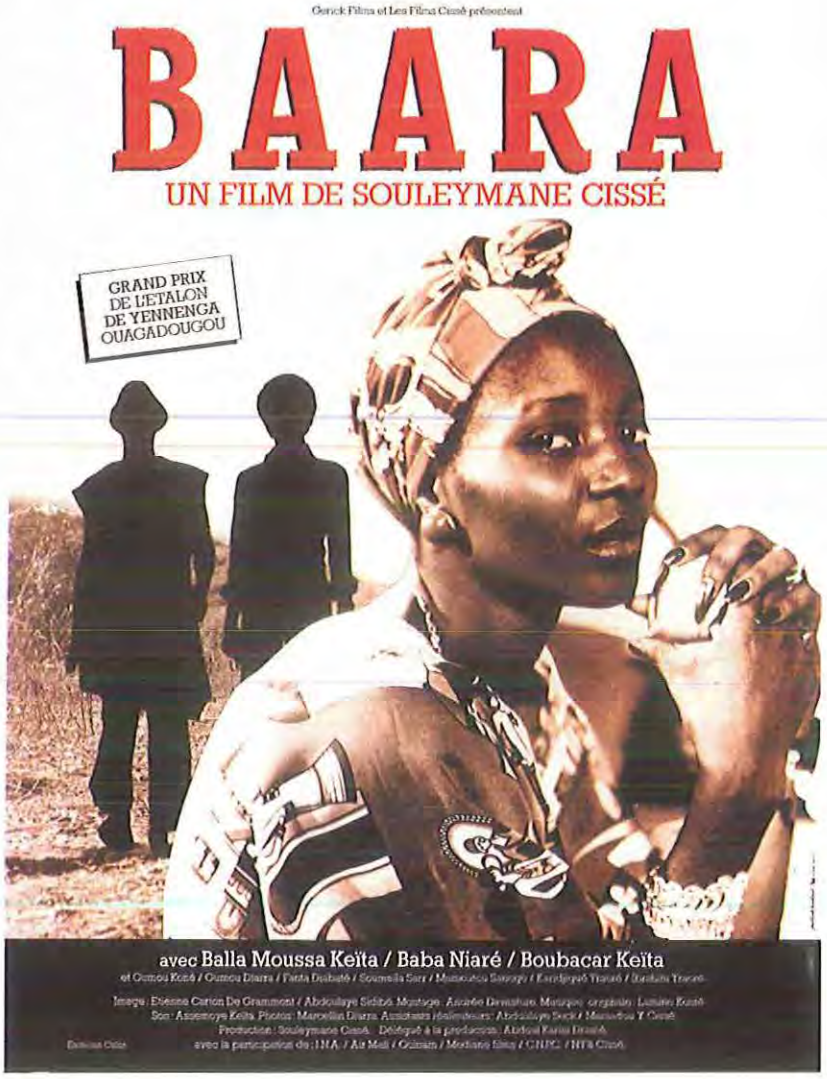
caracteriza como un desafío a la duración.

¿Realmente, cuánto puede durar un plano? Es una vieja pregunta que se plantea en cada visión y que en Cissé -sobre todo en el último y más genial Cissé, el de **Waati** (1995)- llega a ser fundamental, punto de partida inevitable, desde el título mismo, porque **Waati** significa "Tiempo". Un tiempo al que hay que enfrentarse en cada instante y en cada fotograma. Un tiempo que presenta varias capas: la del dolor y la pérdida (de un país, Sudáfrica, y de un pueblo esclavizado por el *apartheid*); la de la posibilidad de aguantar la mirada -cuánto tiempo se puede "aguantar" la mirada en algo, un hecho al que no se quiere asistir (puesto en evidencia por la protagonista, Nandi, que, adulta, rehuye la imagen en la tele de un niño desesperado que llora en el desierto)-; el tiempo "filosófico" de imágenes que parecen generarse continuamente de un lugar -fascinante y misterioso, hipnótico y terrorífico- de los orígenes: del mundo y del cine.

El cine y el pensamiento de Cissé están cada vez más atraídos por el origen y su misterio, se sumergen en los mismos sacando recursos y energías. En efecto, en su cine Cissé hace notar constantemente (también en las primeras películas, donde la tensión visual era menos intensa, dejada más a instantes de explosión febril, física y cromática) la acumulación y la dispersión, la impotencia y la intimidad del plató y el proceder del rodaje. Platós cada vez más amplios y transnacionales, tal y como lo demuestra **Waati** y como ya apuntaba la película anterior **Yeelen**. Los "pequeños" espacios donde en las primeras obras -**Den Muso** (1975), **Baara** (1977), **Finyé** (1982)- ocurren y explotan dramas familiares y luchas de clase, traiciones y rebeliones obreras, la condición de la mujer y la corrupción, han sido "sustituidos" por los que se encuentran a lo largo de viajes infinitos a través del desierto, la magia, el agua, en un recorrido que desde las ciudades se ha desplazado cada vez más a las zonas periféricas, dentro o fuera de Malí, en el continente.

Lugares, pequeños o grandes, donde hacer sentir el tiempo y la luz. Lugares y cuerpos que surgen del blanco cegador de algunos planos (en **Yeelen**, en **Waati**) o del negro profundo de otros (en **Baara**). Son "opuestos" que se encuentran, se podrían definir como "no lugares", unos abismos desesperados y atractivos, espacios del origen que no se pueden filmar, magmas poderosos y leves desde los cuales brotan imágenes, cuerpos, deseos. Se crean así analogías evidentes entre un texto y otro, en la superación de un recorrido cronológico, en la necesidad de dibujar combinaciones, "liberando" las imágenes de su pertenencia original para "volver a ponerlas en juego" en el tiempo y volver a encontrarlas con intacta flagrancia en el viaje más allá de los confines en los que se inscribe en estos años el cine de Souleymane Cissé.

Sigue siendo **Waati** la "indicación" del camino a recorrer, planteándose como texto experimental, tanto en la obra de su autor como en las estrategias de la visión del fin del milenio. Significativamente, en **Waati** el tiempo no está circunscrito en connotaciones temporales, no está limitado por las mismas: está libre de fechas o indicaciones, referencias a periodos precisos, aun narrando el tiempo del *apartheid*, su fin y la (difícil) reconciliación en Sudá-



frica, en marcha hacia la democracia tras la caída del régimen racista. Cissé libera el tiempo y los espacios, encuentra un movimiento interior, una mirada del alma, una subjetividad "ajena" (como en una película de John Carpenter, siempre marcada por la "mirada-subjetividad del otro") con la que se supera la construcción por etapas, a veces temática si no se consigue desintegrar ese primer nivel de aproximación. Sin embargo, Cissé invita desde el primer momento al espectador (que debería ser siempre curioso y no tener una mirada programada, que debería recuperar una mirada "pura", en el sentido de esa flagrancia teorizada con pasión por Stan Brakhage) a hacer un viaje "increíble" que, siguiendo la adolescencia y las etapas de formación cultural y social de la sudafricana Nandi a través del continente, se abre a lo inesperado, a las desviaciones y a los encuentros imprevistos. Así **Waati** se convierte en el viaje en un continente -desde Sudáfrica, punto de partida y de llegada, se desplaza hasta el desierto del Sahara pasando por Costa de Marfil y Namibia- y en su cinematografía, y en el viaje en el cine de Cissé y en la Nación del Cine.

Por un cine transnacional

He aquí el sentido del ser, también en este caso de capas múltiples, transnacional. Cissé libera el cine africano de cerrazones y estrecheces, "pequeños discursos" que, en particular en estos años y en el intento de hacerse "forzosamente universal", lo hacen híbrido de forma. El director de Malí lo lleva en cambio a confrontarse con una nueva manera de pensar y producir, como está haciendo desde hace tiempo, con otra mirada y método, el magnífico Idrissa Ouédraogo. Son directores que, también a la luz de una fuerte presencia de autor (tanto estética como productiva) se atreven a desafiar los lugares comunes y reinventar el cine de un continente allí donde existen las condiciones necesarias para hacerlo (Sudáfrica, por lo tanto, se convierte en el escenario privilegiado a explorar), llevando allí sus miradas independientes y teóricas con las que reescribir géneros y lugares.

Con **Waati** Cissé hace un documental melodramático, utiliza el artificio del melodrama y los tonos de la fábula negra para describir cambios sociales y políticos, para filmar y documentar un África inscrita en el cambio o enraizada en sus tradiciones (piénsese en el inserto "teatral" con las máscaras, los ritos y los mitos, pero también, con más ligereza, en las historias contadas por la noche al lado del fuego) para atravesarla con parcialidad, como si tratara de sobrevolarla y hundirse en la misma en un largo cruel/leve plano secuencia de una crónica-actualidad que es ya memoria. Cuanto más se aleja la película en la mirada de un tiempo real, se hace más tangible la pertenencia a un tiempo "único", un "hoy" de infinita duración. Los duros conflictos políticos y las atrocidades de la segregación racial reaparecen aún más duros e insostenibles precisamente porque se cuentan en una dimensión sin tiempo donde coexisten el sueño, la fábula, la tragedia, un "lugar" donde son las imágenes -más allá de las palabras a veces demasiado desagradables- las que cuentan con discreción los dramas, el tiempo, las luchas de un pueblo. De manera igualmente significativa, así como no "precisa" de datos históricos, **Waati** procede por "capítulos" no explícitos, siempre soportado por esa "mirada exterior" que hace posibles incluso los pasajes espacio-temporales más atrevidos. El de Cissé es un cine que se reorigina en las elipsis y los fundidos y que en **Waati** procede acogiendo el elemento "fantástico" y "sobrenatural" y la necesaria presencia de personajes marginales pero esenciales con sus apariciones en el contenido narrativo.

El elemento "fantástico" es utilizado por la protagonista, que con la hipnosis puede "detener" el tiempo y a los enemigos (los militares, los perros) dando vida a hipotéticos parones de imagen de los cuales cada vez renace el texto, lejos del naturalismo de la mirada. Hay contaminación, y se nota. Sin la misma no se podría avanzar, no se podría ser tan "realista" (como ocurría también en las películas anteriores de Cissé, en todas sus películas, donde el recurso al alejamiento y al fotograma "que quema los ojos" era imprescindible, precisamente para "teñir" de cine y de vida unos instantes que de otra manera se hubieran quedado sólo en la urgencia de la denuncia).

Los personajes "sin nombre" sirven para unir los "capítulos" y los

Yeelen

pasajes de un lugar a otro, son como unos testigos que ayudan y observan a Nandi (cuerpo de mujer y cuerpo-continente) en su deseo de emancipación, conocimiento y descubrimiento. Encuentran así una colocación exacta en los planos tanto el hombre que entrega el pasaporte a Nandi que huye de su tierra, como la mujer con un niño a cuestas que, en un tiempo indefinido entre la noche y el día, atraviesa la calle cruzando por un instante la trayectoria de Nandi. Se trata de un plano que hace recordar los "desiertos" urbanos y del alma de Michelangelo Antonioni.

Cissé hace confluir en **Waati** sus obsesiones, los rasgos esenciales de su cine, la urgencia de poner en imágenes su sentir político, corriendo unos riesgos y desafiando hostilidades evidentes. *"Quería salir de las fronteras de Malí. Algunos me han reprochado: ¿Por qué marcharse para rodar en Sudáfrica? ¿Por qué no quedarse en Malí donde hay otros tantos problemas cotidianos?. Simplemente porque pienso realmente que el cine pertenece a la humanidad. Soy un hombre de horizontes infinitos en un mundo donde, como un nómada, se puede circular y comunicar libremente".* Por lo tanto, salir de Malí aun aferrándose a su propio pensamiento poético-político y a la fascinación por el fuego, el agua, el viento, la luz, elementos presentes desde siempre en la obra de Cissé (a veces incluso desde los propios títulos, tan sencillos, que con eficacia reconducen inmediatamente al corazón de los argumentos), que en las dos últimas películas tienen un respiro más amplio, incluso cósmico en el caso de **Waati**.

Hay vínculos evidentes que afloran, considerando el cine de Cissé a la luz de **Waati**. Los temáticos, por supuesto, para una constante adhesión militante contra toda forma de explotación (de la familia al lugar de trabajo, la política). Y los vínculos que brotan de la afinidad de la mirada, de la presentación hipnótica a la visión de signos en los que a lo largo del tiempo se asienta una poética de autor. Signos fuertes que, como ya se ha recordado, ponen en relación **Baara**, **Yeelen** y **Waati**, y en particular estas dos últimas obras: el final de **Yeelen** y el principio de **Waati**.

Yeelen, es decir, "la luz". Una luz que acompaña todo el texto (el más declaradamente "fantástico" de Cissé) y que "explota" hacia el final, en las imágenes que siguen inmediatamente el desafío a golpe de magia en el desierto en el que se encaran un padre (decidido a mantener las tradiciones más codificadas del poder) y un hijo (que se opone a la "tradición", para que las formas políticas y sociales no sean utilizadas sólo por una élite, sino que sean instrumento de diálogo y apertura). Al final de este duelo -que pasa a través de la inmovilidad de los cuerpos y la fuerza de la mirada, destructiva y regeneradora- la pantalla se vuelve blanca, superficie luminosa y cegadora, lugar en el que los dos cuerpos, que representan dos generaciones distintas, se aniquilan para ser absorbidos por esa luz. Significativamente, de ese blanco, signo de muerte y renacimiento, aparecen imágenes del origen, de una tierra que es cuerpo salvaje y

virgen sobre el cual detener la mirada, cuerpo del que transpiran vapores, elementos naturales que lo envuelven. Se trata casi de relámpagos mudos, útiles para la prosecución del contenido narrativo de **Yeelen** y, al mismo tiempo, ejemplares para definir el recorrido creativo de Cissé, precisamente para elaborar una profunda continuidad entre sus primeras obras y **Waati**, que representa su desafío más teórico y nómada.

Esas imágenes de génesis (el cine nace una vez más; el misterio de la creación se presenta otra vez como si fuera la primera vez) de **Yeelen** contienen ya "todo" el largometraje siguiente, son un adelanto exacto y de puntualidad del plano secuencia aéreo y cósmico que abre **Waati** y son un testimonio de la mirada radical del cineasta, su búsqueda de lo esencial, del alma, del respiro de los cuerpos que se manifiesta en cada fotograma de sus obras. Además, no es una casualidad que estos fragmentos existan dentro de una obra compleja como **Yeelen**, que marca visualmente un punto de cambio y crecimiento en la filmografía del director. **Yeelen** representa un paso relevante, un claro desafío también en el conjunto del cine africano. En el artificio y la luminosidad fantástica, las imágenes del origen del final asumen una colocación que va más allá del contenido narrativo, se unen entre un "antes" y un "después" que se manifiesta puro en esos instantes visionarios y realistas. El cine de Cissé está allí: escultural, de ficción, político, de fábula, expuesto al tiempo y al espacio, a los elementos de la naturaleza, con simplicidad y vigor.

El signo del blanco

Desde el final de **Yeelen** hasta el principio de **Waati** el movimiento es continuo, no hay rupturas y parece que el tiempo entre las dos películas no haya existido: el pasaje es "natural", como si se tratara de un fundido cruzado que pone en relación dos periodos cercanos/lejanos. El blanco y su luz insostenible se convierten en signo una vez más. Al principio y al final de **Waati** la pantalla blanca se transforma en una superficie que ya no se puede filmar, un lugar abstracto desde donde hacer proceder y transportar las imágenes. Viniendo a la luz desde la luz, la película se origina en ese espacio blanco y luminoso y en el proverbio bambara citado al comienzo (*"El mundo es un misterio, un misterio inasible. La vida es un misterio, un misterio insondable"*, perfecta introducción al nacimiento y al misterio de las imágenes). Desde el primer momento Cissé se sumerge en lo que no se puede filmar, y del blanco hace brotar con natural continuidad imágenes cósmicas, páramos desiertos y "lunares" que evocan otras memorias e imágenes de la Nación del Cine. En efecto, **Waati** se abre con un largo acercamiento aéreo del cielo a la tierra, apenas roto por una pausa y reforzado poco después por un fundido cruzado. Se trata de un movimiento fluido que se transforma en un plano secuencia mental para continuar más allá de la visión en pantalla y de la duración de la película. Es un movimiento en el que se siente el respiro del origen de la vida. De esta manera **Waati** encuentra el tiempo y se expone al tiempo, y esa secuencia lleva el cine de Cissé a un lugar sin nombre y a una duración que encuentra su razón de ser en la dilatación, encontrando otros gestos de la creación y la utopía: piénsese en el cine de Werner Herzog -**Fata Morgana** (1968)- y de Stanley Kubrick -**2001: una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*, 1968)-.

Además, desde ese espacio y ese tiempo infinitos, toma forma también el viaje en el cuerpo de África y la necesidad de alejarse de un recorrido de sentido único. **Waati** adquiere cada vez un nuevo sentido, en cuanto deja entrever certidumbres, elige nuevos puntos de vista, se vuelve curioso y le atraen los descubrimientos, exactamente como a su protagonista Nandi; es texto privilegiado de la encrucijada, punto fundamental para una reflexión teórica y social. **Waati** posee el aura de las obras maestras sin edad, vive esas imperfecciones que le hacen sobresaltarse a cada imagen, volverse nervioso y sensual al recorrer los espacios africanos. Es una película que cambia al desplazarse, cambia de identidad y de forma en el curso del viaje, acoge los tiempos del melodrama, del cine político, se suspende en la hipótesis y en las elipsis, en las escenas madres y en los colores

Yeelen

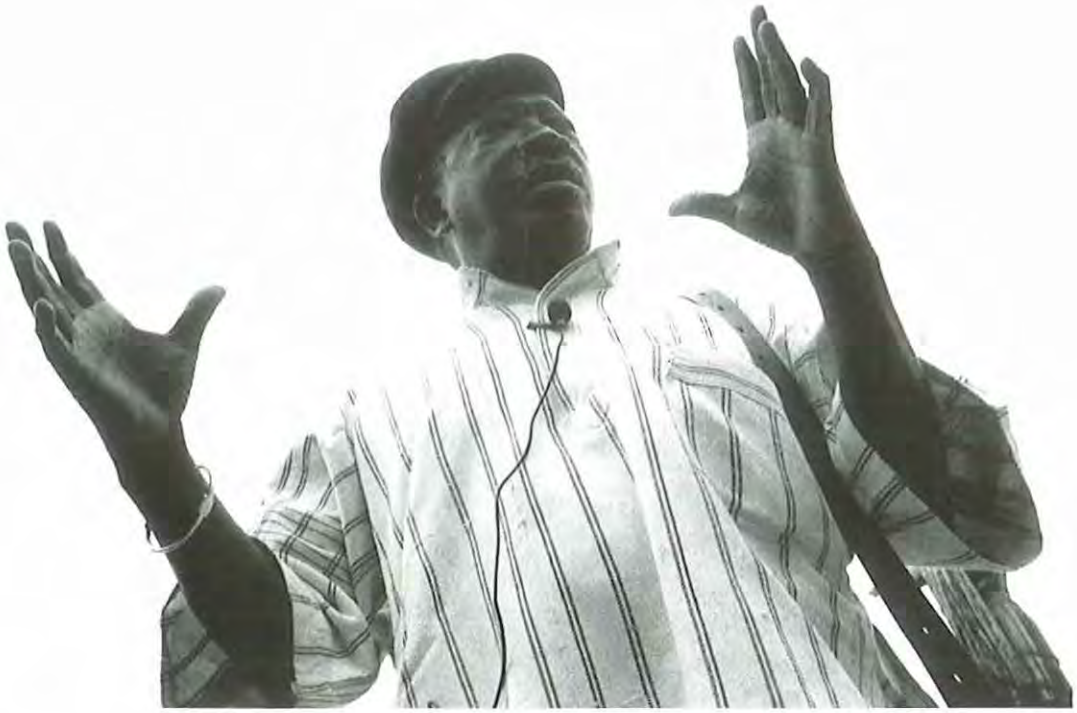
cambiantes, nocturnos y solares. El tiempo discurre fluido, roto, encantado, se traba, se suspende, se agita, se libera en "pausas" y dilataciones inesperadas.

Una cuestión de tiempo y de luz. Siempre. Y de un proceder lúcido que se manifiesta ya desde los títulos. Una palabra exacta por cada uno de los largometrajes, que sirve para identificar e interpretar un recorrido creativo en evolución. Las palabras/títulos que esta vez se leen respetando el orden cronológico de las películas, explican la evolución de la investigación semántica de Cissé: **Den Muso** ("La chica"), **Baara** ("El trabajo"), **Finyé** ("El viento"), **Yeelen** ("La luz"), **Waati** ("El tiempo"). Analizando estas palabras/títulos se observará cómo las mismas se desplazan de una colocación declaradamente de contenido que se detecta al principio (chica, trabajo) hacia una dimensión más específicamente teórico-filosófica que recuerda elementos más primarios del cine (el viento, la luz, el tiempo), y paralelamente el tema político-social se manifiesta de película en película en formas menos directas, más fluidas dentro de obras elaboradas y ambiciosas.

Una ambición que el director camboyano Rithy Pahn consiguió definir muy bien en el mediometraje **Souleymane Cissé, cinéaste de notre temps**, donde la personalidad del autor de Malí aflora en toda su solidez. Un texto en el que es obligatorio detenerse, puesto que no representa el clásico documental sobre un director, sino un "inventario" precioso y cómplice de temas y obsesiones que recorren toda una filmografía que aquí aflora en fragmentos y luminosidades. Pahn se adhiere al cine de Cissé, a los elementos que se presentan puntuales, graba al director delante de una pantalla blanca en un cine al aire libre o bien mientras camina, un cuerpo que está de viaje como muchos

de los personajes de sus películas. En el documental de Pahn, Cissé se encamina hacia un bosque e, idealmente, se encuentra con las imágenes de sus películas. No es una casualidad que Pahn monte esa secuencia con el paseo de Nianankoro, el joven protagonista de **Yeelen** que va andando, en estrecha relación con la tierra. Se comprende la importancia del trabajo de Rithy Pahn, que se convierte también, sin forzar, en una película "de" Souleymane Cissé. Los extractos de las obras y las declaraciones de Cissé no se quedan en un material distante y aislado, sino que se conectan continuamente con las imágenes del presente rodadas por Pahn. A este respecto resulta ejemplar el paseo por el barrio Bozola de Bamako, donde vivió el cineasta; la cámara graba el paso de Cissé, que describe esos lugares evocando su infancia, lugares "desiertos" que en su mente vuelven a abrirse al recuerdo, a la visión.

Además, de este mediometraje -que es un ensayo en imágenes para consultar- afloran también otras preciosas informaciones y flamantes materiales de archivo. Encuentran su espacio las imágenes de la detención de Lumumba, que en 1962 convulsionaron al futuro cineasta, llevándole a tomar aún más conciencia y a intensificar su relación con el cine. *"Rodar se ha convertido en mi manera de respirar o vivir, en una palabra. La cámara es el único instrumento que alivia mis rebeliones internas y externas contra los excesos de la vida. Me gusta rodar, y es cuando vivo las cosas. Mi imaginación me induce a ir hacia lo desconocido, el otro..."*. Desde siempre, hacer películas, detener la mirada en las condiciones sociales y políticas, es para Cissé una cuestión primaria, necesidad absoluta, urgencia. Y diálogo con el público.



Ousmane Sembène,

el clásico de los clásicos

Françoise Pfaff

Ousmane Sembènek zinema eta literatura arma politiko gisa erabiltzen ditu, behartsuenen egoera eta Afrikako nazioei garapen politiko, ekonomiko eta soziala eragozten dien neokolonialismoa salatu ahal izateko.

Ousmane Sembène, de Senegal, uno de los principales escritores y realizadores cinematográficos africanos, es un activista político y un ardiente defensor de los cambios sociales, que denuncia los abusos cometidos por la élite de su país y defiende a las clases más desfavorecidas. Utiliza a propósito las imágenes y la palabra escrita para dar a conocer la represión sociopolítica que impide el desarrollo armónico de las naciones africanas. Sembène estableció claramente la filosofía de sus películas en el transcurso de una de mis entrevistas: *"Estoy en contra del cine comercial. Estoy a favor de las películas que nos hacen debatir y progresar. Me gusta que la gente piense sobre lo que estoy diciendo en mis películas. Pueden aceptar o no mis puntos de vista, pero lo importante es ofrecer nuevas vías al pensamiento"* (1). En el transcurso de toda su carrera como escritor y realizador, Sembène ha producido obras coherentes con su provocativa filosofía.

Sembène percibe el cine africano como un arma política y una especie de "escuela nocturna" que proporciona un marco público de debate sobre temas políticos y sociales, incluso temas muy delicados. En Senegal, esta postura

tan comprometida ha hecho que varios de sus filmes hayan sido parcialmente censurados -**Emitaï** (1971), **Xala** (1975)- o prohibidos en un principio -**Ceddo** (1977)-, debido aparentemente a su contenido que cuestiona las ideas establecidas. Para Sembène, los cineastas africanos tienen una gran responsabilidad dentro de sus comunidades, con una obligación social comparable a la del *griot* (bardo) tradicional africano, ese personaje que cuenta historias y registra e interpreta la historia y cultura de su pueblo. Sembène me explicó una vez: *"el realizador africano de películas es como el* griot, *similar al bardo en la Europa medieval, un hombre con cultura y sentido común que es el historiador, el contador, la memoria viviente y la conciencia de su pueblo. El realizador debe vivir en el seno de su sociedad y decir lo que no funciona en ella. ¿Por qué el realizador debe desempeñar semejante papel? Porque, como muchos artistas, es quizás más sensible que otras personas. Los artistas conocen la magia de las palabras, de los sonidos y de los colores, y utilizan estos elementos para ilustrar lo que los demás piensan y sienten. El realizador no debe vivir recluido en su torre de marfil; tiene una función social concreta que desempeñar"*. Este comprometido director ha sido a menudo aclamado en todo el mundo como el "padre" del cine del África subsahariana, debido a su papel de pionero en el desarrollo inicial del cine y a la profunda huella dejada por sus teorías cinematográficas y sus importantes producciones en el campo de la temática y el estilo del cine africano.

Las películas de Sembène, que se basan normalmente en sus propios guiones, son a la vez realistas y simbólicas. Son abiertamente serias, y su objetivo es más bien el de educar y esclarecer en lugar de entretener, pero tienen también un humor incisivo. Sus películas ofrecen comentarios sobre la cambiante sociedad de Senegal y se centran muchas veces en unos temas tan delicados y polémicos como la alienación cultural, el colonialismo, el neocolonialismo, la ayuda extranjera, las dificultades derivadas de la pobreza y del analfabetismo entre la gente del pueblo, la vulnerabilidad del ciudadano medio ante la rígida e intrincada burocracia, la corrupción de la élite, el cambio en la condición de la mujer y de la familia, la explotación y la opresión aportadas por la religión, la libertad contra la autoridad, así como el papel de la comunidad en las vidas y los destinos de cada uno. Mientras que algunas de las obras cinematográficas de Sembène llevan a la ficción las situaciones cotidianas, otras revelan y representan la historia desde un punto de vista africano, dándoles un significado contemporáneo y una ética alegórica.

Sembène nació en 1923 en Ziguinchor, Casamance (al sur de Senegal), en el seno de una familia musulmana de pescadores de la etnia Lebou. Nada de esto, salvo un mareo crónico, como le gusta recordar en broma, le predisponía a alcanzar algún día la fama internacional como creador de talento. Cuando era niño, su vívida imaginación se alimentaba con los relatos de su abuela, que era a la vez comadrona y una dotada contadora de cuentos. Sembène fue a la escuela coránica y recuerda con agradecimiento la temprana influencia que ejerció sobre él uno de sus tíos, un devoto profesor de la escuela musulmana, quien le infundió el orgullo de las tradiciones africanas, en un momento en que eran oficialmente repudiadas por la ascendente cultura de Francia, embarcada en aquel entonces en su "misión civilizadora" en Senegal y otras colonias. Sembène prosiguió sus estudios en una escuela francesa pero fue expulsado tras un altercado físico con el director en protesta por una acusación injusta. Abandonó así sus estudios a la edad de 14 años, y quizás por eso haya permanecido más cerca de su propia cultura y de su pueblo que otros intelectuales africanos educados en la universidad.

Para subsistir, el adolescente Sembène realizó los más diversos trabajos. Incluso hoy, al escritor y realizador senegalés le gusta recordar el aspecto pragmático y formativo de aquellos años, diciendo: *"me marché de la escuela francesa para ingresar en la escuela de la vida"*. Fue mecánico, carpintero y albañil, y en sus momentos de ocio acudía a escuchar a los bardos de la vecindad, cuyas técnicas para contar historias atractivas influyeron más tarde en su estilo narrativo, como escritor y como realizador. El joven Sembène iba al cine con frecuencia, una costumbre que había adquirido durante sus primeros años en Ziguinchor, cuando su padre le daba algún dinero para ver las películas de Charlie Chaplin. Es interesante comprobar que fue **Olimpiada** (*Olympia: Fest der Volker-fest der Schönheit*, 1936), un documental sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936 de la realizadora alemana Leni Riefenstahl, el que dio a conocer a Sembène el poder de una película. Esta película nazi, destinada a glorificar la raza aria, describía la victoria del corredor afro-americano Jesse Owens, e hizo disparar el entusiasmo de los jóvenes senegaleses. Una dieta regular de películas europeas en Dakar, así como su participación en un grupo de teatro de aficionados, contribuyeron sin duda alguna a conformar el futuro de Sembène como realizador de películas.

En 1938 Sembène inició una etapa mística. Al redescubrir el Islam, pareció encontrar en la religión la estructura, las enseñanzas y los objetivos que informaban y alimentaban su idealismo en desarrollo. Aunque era un jornalero,

Sembène trató de complementar su educación primaria y comenzó a asistir con regularidad a clases nocturnas, en las que tuvo sus primeros contactos con los líderes sindicales. Éstos desempeñaron un papel decisivo en la reorientación de la devoción de Sembène para encauzarla dentro de un marco ateo, alejado de Dios y dirigido hacia el destino de la humanidad, y le hicieron ver las realidades políticas de la clase trabajadora. En Dakar presenció de primera mano la capacidad de los trabajadores para organizar una protesta destinada a defender sus intereses colectivos, durante las huelgas de estibadores y de las vendedoras del mercado de 1940.

En 1942, tras la visita de De Gaulle a Dakar, el idealista Ousmane Sembène se identificó con la determinación nacionalista de dicho líder para liberar a Francia de la ocupación alemana; después de todo, ¿no había aprendido en la escuela francesa que Francia era su madre patria? Se alistó de voluntario en el Sexto Regimiento de Artillería del ejército colonial francés como *tirailleur* (tirador) y fue destacado en distintos lugares de África Occidental antes de ser enviado al frente europeo, en donde luchó hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Según Sembène, descubrió *"el verdadero significado del colonialismo y del racismo"* dentro del contexto totalmente jerarquizado del ejército colonial, en el que los "negros" eran relegados a las últimas filas de la cadena de mando. Esta nueva percepción del mundo y las experiencias de su vida de soldado fueron reflejadas más tarde en dos de sus principales películas, **Emitaï** y **Camp de Thiaroye** (1987). Tras finalizar su servicio en el ejército, Sembène participó en 1947 en la huelga del ferrocarril Dakar-Níger para conseguir mejores salarios y condiciones de trabajo, lo que reafirmó su toma de conciencia sobre las desigualdades del sistema colonial francés. Esta huelga le proporcionó también el escenario de su obra maestra literaria, escrita en 1960, *Les Bouts de bois de Dieu* ("Las astillas de Dios").

Como Senegal ofrecía pocas oportunidades de trabajo a los jóvenes durante la posguerra, el aventurero Sembène se embarcó de polizón en 1948 rumbo a Francia. Encontró trabajo en una de las fábricas Citroën cerca de París y más tarde se trasladó a Marsella, donde trabajó de estibador durante diez años, se afilió al Partido Comunista francés y se convirtió en líder sindical. Fue en aquel tiempo cuando Sembène comenzó a expresar su oposición vehemente a la presencia francesa en Indochina y a la guerra que allí se estaba librando contra sus súbditos asiáticos. Con su percepción de la hermandad internacional de los pueblos colonizados, Sembène trazó un paralelo inequívoco entre la situación de Indochina y la de Senegal. Consecuente con sus ideas, participó como líder sindical en la organización de una huelga de estibadores de tres meses cuya finalidad era la de obstaculizar el embarque en el puerto de Marsella de armas francesas destinadas a Indochina. Sembène desempeñó también un papel decisivo en la creación de la Association des Travailleurs Sénégalais en France, una organización de trabajadores de Senegal.

En los momentos en los que no se dedicaba a su dura ocupación de estibador, Sembène iba en busca de los medios de expresión y comunicación más adecuados para él, dados sus intereses y su compromiso en el ámbito de la protesta anticolonialista. Escribió poesía, se dedicó a la pintura, tomó parte en el movimiento político y cultural de los estudiantes africanos y tuvo encuentros con actores y escritores negros residentes en Francia. Entre las lecturas de Sembène, que trascendían el ámbito de su pensamiento político, se incluían las obras de los escritores afro-antillanos y norteamericanos de la "Diáspora Negra" Aimé Césaire, Langston Hughes y Richard Wright. Cada vez más consciente de la escasez de autores africanos y de la limitada disponibilidad de sus textos, Sembène comenzó a escribir, conservando un archivo de sus diversas experiencias como trabajador africano en Francia. Su primera novela, *Le Docker noir* ("El estibador negro"), publicada a su costa en 1956, fue el resultado de sus escritos. Este libro, parcialmente autobiográfico, denuncia los fallos del sistema judicial francés, así como las tendencias racistas de su burguesía. Es la historia de un estibador, Diaw Fall, que mata a una novelista parisina porque ha publicado un manuscrito suyo con el nombre de ella; se le pueden encontrar defectos en lo referente al estilo literario, pero su valor como documento social sobre las condiciones laborales de los africanos en Francia nunca ha sido cuestionado. Esta primera obra es una muestra del compromiso social que Sembène seguiría manteniendo durante toda su carrera. Una vez le pregunté por qué y cómo llegó al mundo de la escritura, y me contestó así: *"comencé a escribir porque deseaba expresarme. Cuando estaba trabajando para el sindicato, tenían una biblioteca muy nutrida pero con muy pocos autores negros. África estaba únicamente representada por un mapa. Cuando la gente hablaba de África era con condescendencia. Con la escritura deseaba demostrar que los africanos eran gente como los demás"*.

Inmediatamente después de la publicación de su primer libro, Sembène sufrió un accidente relacionado con su trabajo y no pudo seguir trabajando en los muelles. Marchó a reponerse a Dinamarca, a casa de un amigo, donde leyó mucho y publicó en 1957 una segunda novela mejor escrita, *Oh*

pays, mon beau peuple ("Oh país, mi hermoso pueblo"). Narra el retorno de un veterano de guerra senegalés, que sirvió durante 8 años en el ejército francés, a su aldea natal de Casamance, acompañado por Isabelle, su esposa francesa. Allí emprende la tarea, que se impone a sí mismo, de organizar a los campesinos en cooperativas agrícolas y de modernizar sus técnicas agrícolas. En este empeño, el protagonista, Oumar Faye (cuya descripción nos recuerda al mismo Ousmane Sembène), choca con la resistencia de los comerciantes europeos y de los ancianos de la aldea, para quienes sus ideas progresistas representan una amenaza. Faye es asesinado por aquéllos cuyo monopolio comercial trataba de romper. Pero su hijo, nacido de Isabelle tras la muerte de Faye, encarna la fe de Sembène en la promesa de un orden social más justo para el futuro.

La conciencia política y social de Sembène siguió evolucionando en una dirección anticapitalista. En 1957 viajó a la U.R.S.S. Su encuentro en 1958 con el escritor y filósofo afro-americano W.E.B. Du Bois en el Primer Congreso de Escritores Africanos y Asiáticos de Tashkent le impresionó. Poco tiempo después, Sembène fue invitado a acudir a China y a Vietnam del Norte para conocer a artistas, escritores y líderes políticos.

En 1960, en una época en la que las colonias francesas de África Occidental iban consiguiendo su independencia, Sembène escribió su tercera y quizás su más importante novela: *Les Bouts de bois de Dieu*. La obra ilustra, en una dimensión épica, la trágica confrontación entre los huelguistas del ferrocarril, los representantes de la empresa y las autoridades coloniales francesas. La huelga finaliza tras la inmensa manifestación organizada por las mujeres africanas, que marchan hasta la capital para protestar contra la política partidista de la compañía del ferrocarril. Altamente significativa es la descripción hecha por Sembène de la lucha colectiva de hombres, mujeres y niños contra las fuerzas opresoras. Con esta novela, Sembène fue aclamado como una figura importante de la literatura, especialmente entre la *intelligentsia* de izquierdas, deseosa de apoyar las nuevas voces novelísticas del Tercer Mundo. En París, Sembène se reúne con Roger Martin du Gard, Paul Eluard, Louis Aragon, Simone de Beauvoir y Jean-Paul Sartre, autores que comparten el compromiso político y la responsabilidad social de los escritores, ética a la que Sembène ya se había adherido. Como autor reconocido, Sembène tuvo cada vez más influencia en los expatriados negros francófonos, entre los que se encontraban los escritores Léon Damas (Guayana Francesa), Mongo Beti (Camerún), Ferdinand Oyono (Camerún) y Bernard Dadié (Costa de Marfil), que se reunían regularmente en Présence Africaine, una editorial fundada en 1946 en París por Alioune Diop (Senegal). Todos ellos compartían con entusiasmo la creencia en la función didáctica de la literatura -una herramienta para la auto-comprensión y la conciencia cultural- que Sembène desarrollaría más tarde en el ámbito del cine. Sembène escribió *Voltaïque* ("Cicatrices tribales"), una colección de 12 relatos cortos publicada en 1961, que presenta unos retratos muy animados de la gente corriente de Dakar. Estas crónicas marcan el final de la primera etapa de la carrera de Sembène.

Tras sus éxitos como escritor y tras 12 años de ausencia de Senegal, Sembène vuelve a África. Viaja a lo largo y ancho del continente y se encuentra con líderes como Patrice Lumumba (República Democrática del Congo) y Sekou Touré (Guinea). Descubre que las obras de los escritores negros, incluidas las suyas, son totalmente desconocidas en África, sea porque resultan muy caras para adquirirlas, sea porque el alto índice de analfabetismo las hacen inaccesibles a las masas. Sembène se da también cuenta de que sus libros, que iban destinados a los africanos y que había escrito en francés, eran sobre todo leídos por los occidentales. Llegó a la conclusión de que una película podía ser un modo de comunicación más directo y eficaz con cualquier audiencia, fuese culta o analfabeta. Las complejidades y contradicciones de África podrían transmitirse a través de la imagen y del sonido. Llegado a este punto, Sembène se planteó seriamente el hecho de convertirse en realizador de películas.

Hacia 1961, Sembène ya estaba decidido a introducirse en el campo del cine, pero no como espectador, sino como profesional. Con el fin de estudiar las técnicas de la realización, solicitó becas tanto en los países occidentales como en los del Este, y fue invitado a estudiar cine en la Unión Soviética, donde había sido reconocido como escritor de talento. Se formó en Moscú bajo la tutela de Mark Donskoi, un eminente director que le familiarizó con el cine realista socialista soviético y reforzó los aspectos marxistas de su ideología. Sin saber una sola palabra de ruso, Sembène se las ingenió, gracias a la constante presencia de un intérprete, para dominar los elementos básicos de la cinematografía. Sobre esta experiencia, Sembène explica: *"Donskoi fue un accidente en mi vida. Antes de meterme en el mundo de la literatura, ya había leído todas las obras de Gorki. Me gusta Gorki porque explica un montón de cosas sobre el periodo de transición entre el régimen zarista y el régimen soviético. Ocurrió que Donskoi había adaptado un gran número de obras de Gorki para la pantalla grande. Por eso había oído hablar de él antes de trabajar con él en Moscú, y me agradó mucho aprender cine bajo su dirección. Se suele tardar unos cinco años en formar a un realizador cinematográfico, casi lo mismo que lo que cuesta formar a un médico. Mi formación duró tan sólo un año, y esto significó mucho trabajo"*.

De vuelta a Senegal, el Gobierno de Malí encargó a Sembène un cortometraje documental en blanco y negro sobre los songhay, una etnia islámica africana asentada en el curso medio del Níger, en lo que ahora se llama Malí, que había resistido en el siglo XIX a la invasión europea. Este proyecto cristalizó en 1963 en la película **L'Empire Songhay**, que nunca fue distribuida comercialmente. La primera tentativa cinematográfica de Sembène saluda el legado cultural de África ilustrando la importancia histórica de la ciudad de Tombuctú, un famoso y antiguo núcleo comercial y de enseñanza islámica en los tiempos precolonialistas. La película describe asimismo la resistencia de los songhay ante el colonialismo francés y el derrumbe de su imperio por culpa de los conflictos internos y de la penetración militar extranjera. Tanto el tema de la resistencia como el del declive debido a los conflictos internos y externos serían representados más tarde a mayor escala en dos de los largometrajes de Sembène con base histórica: **Emitaï** y **Ceddo**.

En 1963, Sembène rodó su segunda película en blanco y negro, **Borom Sarret**, para la que fundó su propia productora, Domirev ("Hijo del país" en wolof, un idioma que habla y entiende más del 80% de la población de Senegal). El título de la película es una expresión en wolof que significa "propietario de una carreta". La película narra un día de la vida de un carretero, que mantiene a su familia llevando gente y mercancía en un vehículo tirado por un caballo por las populosas zonas periféricas de Dakar. Ofrece una descripción de los suburbios de la capital, con una gran variedad de individuos de economía débil que pueden o no pueden pagar lo que cuesta el transporte: una vendedora de mediana edad, de clase baja, que va todos los días al mercado a vender algo de fruta y algunos pasteles, como fuente única de ingresos o para complementar los ingresos de su familia; un joven desempleado que va a diario y sin cansarse hasta el centro de la ciudad en busca de trabajo; un hombre que alquila la carreta con su conductor para transportar barriles de acero y ladrillos; un marido nervioso que trata de llevar a su mujer al hospital antes de que dé a luz; y un padre que desea transportar el cadáver de su pequeño hasta el cementerio. El último cliente del carretero, bien vestido con un traje de corte europeo, le enseña unos billetes y le asegura que tiene "empuje"; le pide que le lleve hasta la ciudad antigua, ahora la parte más elegante de la ciudad, en la que las carretas están prohibidas porque pueden obstruir el tráfico. Aunque conoce la ley, el conductor acepta el riesgo, esperando una compensación por un día infructuoso. Muy pronto le detiene un policía, que le confisca la carreta. Mientras tanto, el aparentemente buen cliente detiene un taxi, traslada sus pertenencias hasta él y desaparece sin pagar. Al volver a casa, donde le esperan su mujer y su hijo, el carretero, sin un duro en el bolsillo, se siente aplastado, abrumado por la altura de los modernos edificios administrativos y residenciales de Dakar, y desamparado en medio de las ajetreadas calles y las luces parpadeantes del centro de la ciudad. Tras maldecir la mala suerte que ha tenido con su último cliente, expresa un sentido de conciencia de clase confuso pero emergente al denunciar a la nueva élite surgida en Senegal tras la independencia. Reflexiona: *"¿En quién se puede confiar? Es lo mismo en todas partes. Saben leer; pero lo único que hacen es mentir"*. **Borom Sarret** ganó el Primer Premio del Festival de Cine de Tours (Francia) en 1963.

Niaye, un testimonio de la desintegración de los esquemas tradicionales en la vida de una aldea senegalesa, fue realizada por Sembène en 1964. Narra la historia de una joven soltera que se queda embarazada a la edad de trece años, creando una crisis entre los habitantes del pueblo. Acusan inicialmente a un campesino de fuera, pero descubren finalmente que el culpable es el jefe de la aldea y padre de la chica. Sigue una secuencia de oscuros acontecimientos que recuerda el desenlace de las antiguas tragedias griegas. El padre es asesinado por su hijo, un antiguo soldado del ejérci-

to colonial francés que ha perdido la razón, y la madre se suicida. La comunidad, considerando que su honor está empañado, obliga a la joven madre y a su hijo a marcharse, pero una voz en *off* asegura que con ellos llegará la esperanza y la renovación. Estos acontecimientos, basados en una historia real del Senegal anterior a la independencia, son relatados por el bardo de la aldea, cuya presencia física e interpretación oral dan forma y ritmo a la narrativa y a la estética de la película. **Niaye** es la adaptación de un relato corto de Sembène, publicado posteriormente en su obra de 1964 *Véhi-Ciosane,* seguido de *Le Mandat* ("Véhi-Ciosane", seguido de "El giro"). Además de hacer **Niaye** en 1964, el realizador publicó la novela *L'Harmattan*, cuyo título se refiere a un viento cargado de polvo que suele soplar periódicamente en la costa atlántica africana. La acción transcurre en 1958 y mezcla las experiencias de varios personajes en un país africano de ficción socavado por la corrupción y las intrigas políticas.

La Noire de... de Sembène, presentada en 1966, se basa en un relato corto publicado en 1961 como parte de la recopilación *Voltaïque*. Rodada en un estilo sencillo, con algunas reminiscencias de la *Nouvelle Vague* francesa, este sobrio, apasionante mediometraje en blanco y negro se basa asimismo en hechos reales. Cuenta el trágico destino de Diouana, una joven de Casamance contratada en Dakar por un técnico francés y su mujer como institutriz de sus niños. Feliz al principio por acompañar al matrimonio a Francia durante sus vacaciones, la institutriz es deshumanizada y convertida en chica de servicio para hacer únicamente las tareas más insignificantes. Asimismo debe tolerar los comentarios ignorantes, insultantes, racistas de los invitados de la familia. Sabiendo muy poco francés e incapaz de expresar su resentimiento, se va encerrando poco a poco en la soledad, en la incomprensión y en el distanciamiento, lo que le empuja a cometer un acto fatal de desesperación. En **La Noire de...**, Sembène sugiere unos paralelismos explícitos entre el antiguo tráfico de esclavos y la emigración actual de trabajadores africanos a Europa. Esta película fue proyectada durante la Semana de la Crítica en el Festival de Cine de Cannes en 1966, y está considerada como uno de los hitos de los inicios del cine africano. El año siguiente, Sembène fue invitado a formar parte del jurado del Festival de Cannes.

En 1968, Sembène realizó **Mandabi** ("El giro", en wolof), basada en sus escritos y rodada en color, como lo serían todas sus producciones posteriores. Describe las tentativas quijotescas de Ibrahima Dieng, un hombre de Dakar de mediana edad, analfabeto, desempleado y polígamo, para cobrar el giro enviado por su sobrino, que trabaja en París barriendo las calles. Dieng está ansioso por cobrarlo porque su familia, con la sola idea de que les va a llegar dinero, ha comprado alimentos y mercancía a crédito. Muy pronto sus idas y venidas de una oficina administrativa a otra se convierten en una verdadera pesadilla, ya que es estafado y robado incluso por uno de sus parientes más cercanos, que se aprovecha de su analfabetismo. Se trata de una denuncia satírica de la arrogancia, del nepotismo y de las prácticas explotadoras de algunos burócratas

del Senegal. La película termina con la habitual confianza de Sembène en la capacidad de la gente corriente de trabajar por su propia salvación. **Mandabi** ha sido comparada muchas veces con la clásica película **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*, 1948), de Vittorio de Sica.

Mandabi fue la primera película de Sembène rodada en wolof, el idioma nativo de la mayoría de la población de Senegal, y fue un éxito comercial. Esta opción lingüística tuvo ramificaciones políticas y culturales, ya que animó a muchos otros directores africanos a producir sus películas en lenguas vernáculas en lugar de en francés o en cualquier otro idioma introducido en el continente por el colonialismo. El mismo año de su presentación en Senegal, **Mandabi** ganó el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cine de Venecia, así como el Premio de los Realizadores Soviéticos en el Festival de Cine de Tashkent. En 1969, la película fue exhibida en el Festival de Cine de Londres y seleccionada como la Mejor Película Extranjera en el Festival de Cine de Atlanta.

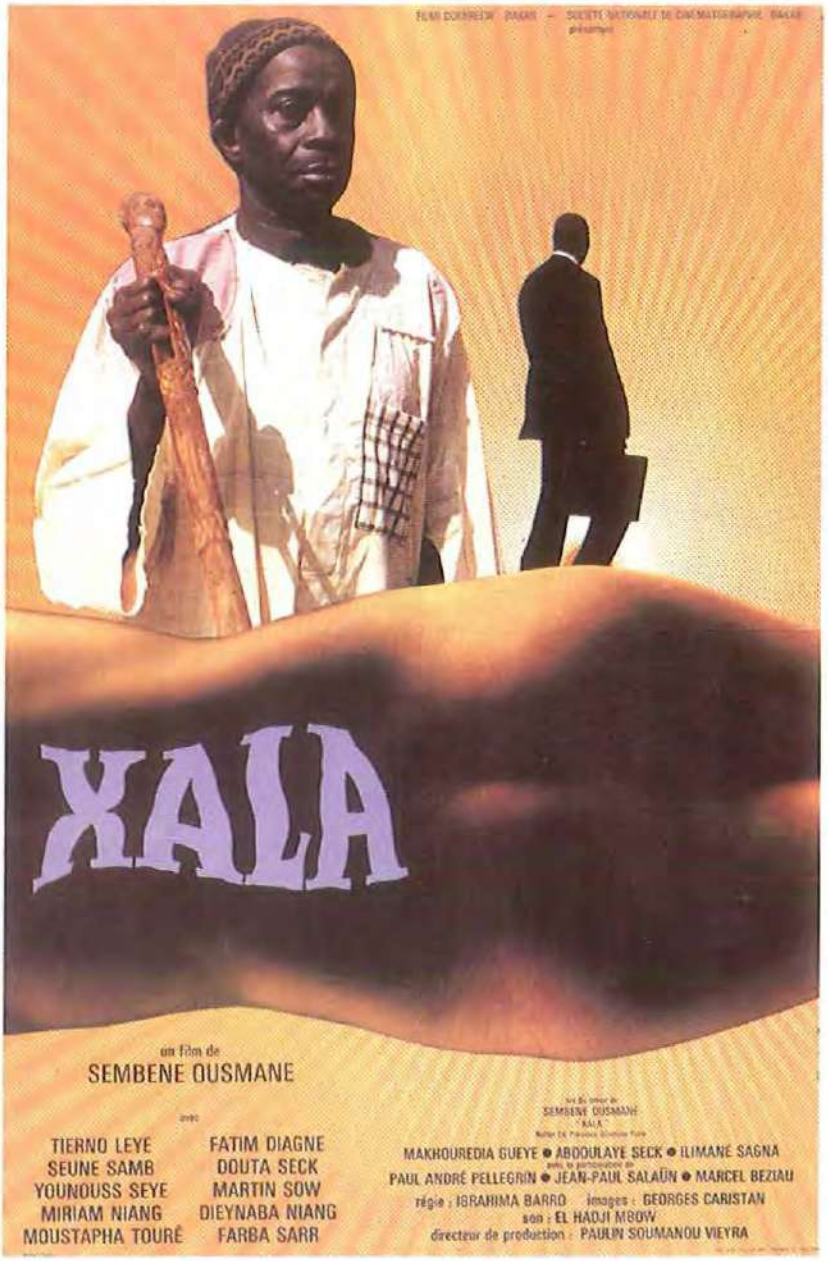
En 1970 la ciudad de Dakar fue también el telón de fondo de la película de Sembène **Taw** ("El hijo mayor", en idioma wolof), que trata del problema del desempleo urbano y de los conflictos generacionales que ocasiona. Taw, un joven de 20 años que ha ido a la escuela, busca en vano un trabajo en los muelles, en los que paradójicamente los que buscan un empleo deben pagar para acceder al puerto y tener posibilidad de trabajar... Vive con su familia de clase obrera, encabezada por su padre, un rígido tradicionalista musulmán, que atribuye el desempleo de Taw a su pereza y a sus gustos por la música *rock*. Los problemas de Taw se complican cuando se entera de que su novia está embarazada y que ha sido desahuciada por su familia, que considera que su honor está manchado. Tras negar primero su paternidad, Taw decide enfrentarse a sus responsabilidades, deja la casa de sus padres e inicia una nueva vida para él y su familia. Se dejan al albedrío de los espectadores las opciones concretas que tendrá Taw para mantener a su familia en semejante contexto económico. En esta obra, el realizador critica al gobierno de Senegal, que ha sido incapaz de ofrecer viviendas a los pobres que viven en los superpoblados suburbios de su capital, que crecen sin parar.

En los créditos del principio de la película, Sembène dedica su película **Emitaï**, realizada en 1971, a *"todos los militantes por la causa africana"*. *Emitaï* significa "Dios del Trueno" en diola, un idioma regional que se habla sobre todo en Casamance, la ciudad natal de Sembène, y donde se desarrolla la película. El argumento de **Emitaï** se basa en un acontecimiento histórico, la resistencia de una aldea a la obligación de apuntarse para el servicio militar y a la recaudación de fuertes impuestos en forma de arroz para sostener los esfuerzos de Francia durante la Segunda Guerra Mundial. Tras implorar en vano a los dioses y resistir sin éxito con las armas, los hombres de la aldea convienen en entregar el arroz. Pero las mujeres, todas juntas, entonan cantos rituales y animan a desobedecer las órdenes dadas por el poder colonial. La historia termina con la ejecución de todos los habitantes de la aldea por rebeldía. En **Emitaï**, por medio de un estilo claro y conciso y del uso eficaz de los sonidos naturales, Sembène no sólo ilustra una página trágica de la colonización francesa en África, sino que muestra que los africanos no se sometieron pasivamente ante su dominación, como algunos historiadores nos han hecho creer. La descripción de Sembène del poder social de las mujeres y de su papel de guardianas de la tradición refleja en **Emitaï** su ferviente defensa de la participación total e igualitaria de las mujeres africanas en la formación y evolución de sus sociedades. **Emitaï** ganó la Medalla de Plata en el Festival de Cine de Moscú de 1971 y fue seleccionada para ser proyectada en los Festivales de Berlín, Cannes y Cartago en 1972.

Sembène fomentó fervientemente el uso de las lenguas africanas en el cine, y a principios de los 70 desempeñó un papel decisivo en la creación de *Kaddu* ("La voz"), un diario de Dakar en wolof. En la misma época fue elegido presidente de la Association des Cinéastes Sénégalais, un organismo para la promoción del cine senegalés. En 1972, Sembène visitó los Estados Unidos, incluido el campus de la Universidad de Wisconsin-Madison, donde presentó **Emitaï** y participó activamente, como siempre suele hacerlo, en debates con profesores y estudiantes.

Entre sus películas de ficción, Sembène dirigió cuatro documentales para distintas cadenas de televisión europeas: **Traumatisme de la femme face à la polygamie** (1969), **Les Dérivés du chômage** (1969), **L'Afrique aux Olympiades** (1972) y **Basket africain aux J.O. de Münich R.F.A.** (1972). Volviendo a la literatura, Sembène escribió en 1973 otra novela, *Xala* ("Impotencia sexual temporal", en wolof), que trasladó a la pantalla en 1975. Tanto la novela como la película son una acusación a la élite corrupta post-colonial de Senegal, que mantiene un nivel de vida superior a sus posibilidades gracias a la explotación constante de las masas. Efectivamente, Sembène deja entrever que la burguesía de su país no tiene una base económica sólida, que ha prosperado a base de las importaciones y exportaciones y que vive a costa de

los chanchullos ofrecidos por los franceses y otras potencias occidentales. Esta clase codiciosa y opresiva está simbólicamente implícita en el personaje principal de **Xala**, El Hadji, un próspero musulmán polígamo, de mediana edad, que acaba de ser elegido miembro de la Cámara de Comercio de Senegal. Durante la noche de bodas de su tercer matrimonio con una chica muy joven (de la edad de su propia hija), se ve incapaz de funcionar sexualmente. Los adivinos a los que consulta confirman que ha sido objeto de una maldición. A medida que va buscando sin tregua una solución a su impotencia, va descuidando sus negocios. Muy pronto se descubren sus anteriores desfalcos y El Hadji cae en desgracia. Su única esperanza de recuperar la hombría descansa en la supuesta capacidad de cierto mendigo para levantarle la maldición. Resulta que el mendigo es un pariente de El Hadji, a quien había echado la maldición como venganza por haberle estafado y quitado sus tierras. La secuencia final de **Xala**, muy simbólica, nos recuerda la inolvidable escena del mendigo en la película **Viridiana** (1961), de Luis Buñuel. A través de la impotencia sexual de El Hadji, que coincide con su ruina económica, Sembène sugiere que la élite africana está condenada a perder su poder a menos que rechace los dictados de las potencias occidentales, que cambie su actual postura de dependencia política, cultural y económica complaciente y se identifique con las necesidades y aspiraciones de las masas africanas. **Xala** conoció un éxito inmediato de taquilla en Senegal y fue distribuida comercialmente en Francia y en los Estados Unidos. En 1975 fue exhibida en los Festivales de Rotterdam, Locarno, Nueva York y Cannes. El año siguiente fue mostrada en los Festivales de Bombay y de Moscú, ganando el Premio Especial del Jurado en Karlovy Vary (Checoslovaquia) así como la Medalla de Plata en el Festival de Figueira da Foz (Portugal).



Como ya hemos visto, el trabajo de Sembène se centra tanto en temas históricos como en situaciones actuales. Su película **Ceddo** (1977) es una mezcla de acontecimientos que ocurrieron realmente en Senegal en los siglos XVII y XVIII. La película comienza con la captura de la hija de un rey por un aldeano rebelde, un *ceddo*, y sigue con las distintas tentativas de recuperar a la princesa por parte de los nobles, la misteriosa muerte del rey, la ascensión al poder de un imán (un clérigo musulmán) y su posterior declive y asesinato por la princesa. En palabras del realizador, *"ser un* ceddo *supone un estado de ánimo. Al principio de la expansión islámica, se llamaba* ceddo *a la gente que se resistía a la nueva religión, es decir 'gente de fuera'. Fueron los últimos detentores de la espiritualidad africana antes de que fuera impregnada por el Islam o el Cristianismo. Los* ceddos *eran también mercenarios. Apoyaban o socavaban a los poderosos".*

En **Ceddo**, Sembène describe el debilitamiento de la norma autocrática tradicional ante la creciente influencia en Senegal tanto del Islam (presente en África Occidental desde el siglo XI) como de

Occidente, representado en la película por un negrero y un sacerdote católico, ambos franceses. Mientras que en **Emitaï** un grupo de mujeres africanas anima a los hombres a actuar, en **Ceddo** la mujer africana va más allá: lleva una pistola y libera a los aldeanos de su opresor musulmán.

Ceddo está acompañada por la maravillosa música de Manu Dibango (Camerún), que se adapta al tono y al ambiente de esta antigua historia y que incluso la realza. Esta película, que trata del imperialismo tanto católico como musulmán, fue prohibida en Senegal durante 8 años. La razón más ostensible para esta prohibición fue que el título no se ajustaba a las normas del Gobierno sobre la ortografía de *ceddo*, ya que la versión oficial insistía en que debía llevar una sola "d". Es mucho más plausible que la película fuera censurada por motivos religiosos y políticos, ya que los musulmanes constituyen el 80% de la población de Senegal y tienen fama de tener un gran peso político. Antes de su exhibición en Senegal, **Ceddo** había sido ya mostrada en varios festivales de todo el mundo. Sembène la presentó personalmente en el transcurso de una gira efectuada en 1978 en los Estados Unidos. En 1978 **Ceddo** ganó el Premio Paul Robeson de Los Angeles. Ese mismo año, todas las películas de Sembène salvo una fueron mostradas en una retrospectiva del cine de Senegal en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En 1981 Sembène publicó una novela en dos volúmenes, *Le Dernier de l'Empire* ("El último del Imperio"), sobre las intrigas y los fallos de la clase dominante de Senegal tras la independencia y sobre un golpe de estado constitucional organizado por un presidente ficticio de Senegal. Desde el año 1982 está trabajando en un guión sobre Samori Touré, el famoso líder de la resistencia contra el colonialismo francés en la África Occidental del siglo XIX, cuyo imperio abarcaba desde lo que es hoy Burkina Faso hasta Senegal. En 1987 Sembène escribió *Niiwam*, que contiene dos relatos cortos: *Niiwam* (con el cual el director senegalés Clarence Delgado iba a hacer en 1991 una película bajo el mismo título) y *Taaw* (basada en el guión de la película de Sembène **Taw**).

En 1987 Sembène codirigió la película **Camp de Thiaroye** junto con el realizador senegalés Thierno Faty Sow, en la que se relatan los históricos acontecimientos que se produjeron en un campamento militar temporal cerca de Dakar. Al final de la Segunda Guerra Mundial, los veteranos de las campañas del ejército francés en Europa y África del Norte fueron estacionados temporalmente en este campamento para organizar su retorno a casa a través del imperio colonial francés en África. En la película, estos soldados, muchos de los cuales habían estado presos en los campos nazis y habían derramado su sangre por la liberación de Francia, se ven cada vez más decepcionados porque están mal alimentados, los oficiales racistas les tratan con desdén y no les pagan los sueldos que les han prometido. Se rebelan de manera colectiva y secuestran a un general francés. A pesar de que al final lo sueltan, los soldados rebeldes africanos son masacrados despiadadamente por la noche por los tanques franceses. **Camp de Thiaroye** es una poderosa evocación de unos hechos que la historia oficial francesa no ha terminado por reconocer. Entre otros honores, la película recibió el Premio del Jurado en el Festival de Cine de Venecia de 1988.

La idea de la última película que ha hecho Sembène hasta la fecha, **Guelwaar** (1992), procede de un artículo publicado en un periódico de Dakar sobre un error administrativo que dio lugar a que el cadáver de un católico fuese enterrado en un cementerio musulmán. En la obra de Sembène, los católicos insisten en desenterrar el cuerpo de Pierre Henri Thioune, llamado Guelwaar ("El noble", en wolof), para poder enterrarlo según sus ritos en el cementerio que le corresponde. Se desencadenan violentos enfrentamientos entre las dos comunidades religiosas, que revelan las prácticas manipuladoras y explotadoras de ciertos políticos y burócratas de Senegal. A medida que la película va desarrollándose, se descubre que Thioune no murió de muerte natural: fue asesinado debido a su fuerte postura pública en contra de los líderes corruptos de Senegal y de la dependencia degradante de sus compatriotas de la ayuda alimentaria extranjera, que convierte a sus destinatarios en mendigos ineptos. En **Guelwaar**, Sembène da a conocer un mensaje atrevido e inquietante: la ayuda extranjera pervierte en lugar de alimentar, y puede no alcanzar sus objetivos; los oficiales del gobierno pueden trocar, vender o distribuir el grano y el arroz como un maná celestial; esta ayuda destruye el tejido de empresas africanas y permite a los corruptos comprar votos y mantener el poder para seguir gestionando la dependencia de otros países y la bancarrota económica. **Guelwaar** también plantea los problemas relacionados con la religión, la alienación cultural y la prostitución, reafirmando la coherencia del punto de vista de Sembène sobre el compromiso necesario de los intelectuales con la realidad social contemporánea, actuando como si fueran la conciencia viva de un pueblo.

Guelwaar está acompañada por la magnífica música del compositor senegalés Baaba Maal. La película fue presentada en los Festivales de Cine de Venecia y de Londres de 1992. En 1993, los organizadores del Festival de Cine Panafri-

cano de Ouagadougou (FESPACO) seleccionaron a **Guelwaar** para la inauguración de su 13° Festival en homenaje a Sembène y a sus 30 años de carrera en el cine, y le invitaron a presidir el jurado de la edición de 1995. Asimismo, en 1993 la Sociedad Cinematográfica de Nueva York organizó un Festival de Cine Africano que duró un mes entero, con una retrospectiva sobre Sembène para saludar la primera exhibición de **Guelwaar**. En 1996, Sembène trasformó el guión de **Guelwaar** en novela con el mismo título. Actualmente, Sembène está buscando financiación para hacer una película sobre Samori Touré, sigue dando conferencias en todo el mundo y es un escritor prolífico. Como a él le gusta decir: *"Soy un contador de historias y cuento historias. Espero contar aún más y mejores"*.

Sembène vive al borde del Atlántico, en Yoff, cerca de Dakar, al lado de una aldea de pescadores similar al entorno en el que pasó su infancia. Ha actualizado sus conocimientos de carpintería y albañilería para diseñar y supervisar la construcción de su casa, que se llama "Galle Ceddo" ("La casa del rebelde", en wolof), asentada sobre rocas volcánicas y con vistas a las aguas cristalinas. Para Sembène, se trata de un refugio donde se recupera de sus viajes por todo el mundo y recibe a huéspedes de todos los rincones del planeta. Su terraza se suele convertir en un centro intelectual al aire libre en el que escritores, realizadores, críticos, pintores y otros se reúnen para hablar.

Valiente, provocativo y a veces polémico, Sembène, el último campesino y líder sindical, no ha hecho dejación de su compromiso ante el discurso crítico, ni ha sucumbido ante el señuelo de la producción escapista del cine comercial. Está considerado como un modelo por un gran número de directores independientes de África y de la "Diáspora Negra". Ha demostrado que la falta de recursos técnicos y financieros, incluso en un ámbito controlado por las compañías cinematográficas occidentales, no tiene necesariamente que obstaculizar la creatividad y que, por el contrario, un nuevo lenguaje cinematográfico, adaptado a las necesidades, al ritmo, a las historias, a la imaginación y a la cultura de los pueblos de África y de la "Diáspora Africana" puede darse a conocer con éxito como la última expresión del arte africano.

Activista social y crítico, pero también hombre de acción y responsable durante mucho tiempo de formular la política de un sindicato, Sembène fundó en 1969 la Pan African Federation of Filmmakers (FEPACI) para proteger los intereses de los realizadores africanos y apoyar la producción, promoción y distribución de sus obras. Además, tuvo una gran influencia en las reuniones que llevaron a redactar la Carta de Argel sobre el Cine Africano (1975) y el Manifiesto de Niamey de los realizadores cinematográficos africanos (1982), dos documentos muy importantes para la historia y la definición del cine africano, lo que da fe del papel activo que debe desempeñar el cine en el de-

sarrollo político, económico y cultural del continente africano.

Entre otros acontecimientos, el 10º Festival Internacional de Cine de Namur (Bélgica) rindió homenaje a la larga y productiva carrera cinematográfica de Sembène. Además, fue recompensado en 1997 por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos por su trabajo como *"realizador y hombre de bien"*. En 1993 recibió el Premio de la Presidencia de Senegal por sus obras literarias.

Destinatario de innumerables premios en los festivales cinematográficos del mundo entero y nombrado muchas veces miembro del jurado, Ousmane Sembène es uno de los pioneros que sembraron las primeras semillas del cine africano subsahariano y está considerado como su más famoso representante. Rodadas tanto en francés como en idiomas africanos (sobre todo en wolof y en diola), sus películas son clásicos del cine africano, hasta el punto de que ha llegado a crear "géneros", con técnicas, temas e imágenes características. No podemos debatir sobre el realismo social africano en el cine sin aludir a **Borom Sarret**, **La Noire de...** o **Mandabi**, o referirnos a las comedias agridulces "al estilo africano" sin citar **Xala**. No podemos hablar de la resistencia al colonialismo o al neocolonialismo en el cine africano sin nombrar **Emitaï**, **Camp de Thiaroye** o **Guelwaar**, y la épica cinematográfica africana recordará invariablemente **Ceddo**. A pesar de que sus películas estén ante todo destinadas a la audiencia africana, los espectadores no africanos opinan que son un espejo inestimable de la historia, tradiciones y sociedades cambiantes de África.

NOTA

1. Todas las citas del texto han sido extraídas de las entrevistas realizadas a Sembène por la autora.

Djibril Diop Mambéty,

el África re-inventada

Alessandra Speciale

Mambéty aldez aurreko inolako prestakuntza zinematografikorik gabe filmatzen hasi zen Afrikako errealizadore gutxietako bat dugu, bere jaioterriko Dakar-ko irudien eta soinuek soilik inspiratuta.

A menudo se dice que Djibril Diop Mambéty, director senegalés desaparecido en 1998 a la edad de 53 años, reinventó África. En efecto, "su África" no se parece a ninguna otra África que jamás se haya llevado a la pantalla, y su imaginar es sin duda el más complejo que el cine africano haya producido nunca. Mambéty no estudió en las escuelas europeas (como ocurre actualmente con la mayoría de los cineastas africanos) y prácticamente no tenía ninguna formación cinematográfica cuando, en 1966, se paseó con su cámara por las calles de Dakar, su ciudad y durante años su único mundo.

Paseando por las calles de Dakar nació su primera película, **Contras City** (1968): eran los años del gran renacimiento de Senegal bajo la guía del presidente-poeta Léopold Senghor, una época animada por las aspiraciones panafricanas del movimiento de la Negritud y la excitación de la independencia.

El primer Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar, en 1966, en el que participaron artistas europeos como Picasso y Malraux, había lanzado a la fama a muchos directores senegaleses. Unos años más tarde Georges Sadoul recordará su encuentro con Mambéty, impresionado por la belleza de su segundo cortometraje, **Badou Boy** (1969).

En los años sesenta y setenta, en los albores de la independencia del colonialismo, todos los cineastas del continente estaban llamados, de una manera u otra, a devolver la dignidad a su propia imagen.

Djibril, para responder a su pueblo, cierra los ojos y vuelve a imaginar su África. Todo su cine está impregnado por la dimensión fantástica y simbólica del sueño y la conciencia del dolor.

En **Contras City** y **Badou Boy**, Djibril busca su propio lenguaje y arranca desde un territorio virgen, desde su interior. No es un cinéfilo, va raramente al cine y sus experimentaciones son genuinas. En los dos cortometrajes las imágenes y la música concurren en la creación de nuevas sinfonías sobre Dakar, sobre la existencia de su gente. Entre Djibril y su ciudad existe una complicidad que volvemos a encontrar en todas sus obras -excepto **Hyènes** (1991), rodada en la aldea de Colobane-. Una relación de burla y amor profundo. En efecto, Mambéty cuenta que se divirtió tomándole el pelo a las formas de una ciudad que lleva las huellas de diferentes colonizaciones, donde *"tenemos una catedral cristiana de estilo sudanés, una Cámara de Comercio que se asemeja a un hospital y un teatro que se parece a una casa de protección oficial"* (1).

Esa misma Dakar que Ousmane Sembène había llevado a primera plana con **Borom Sarret** (1962), considerada la primera película africana rodada en África, vuelve unos años más tarde en **Contras City** a través de la exploración subjetiva de Mambéty, que introduce en la misma sus figuras esbeltas y con un aire de payaso, personajes imaginarios que actúan en el espacio fílmico como otros tantos *alter ego* del director.

Esta inspiración vinculada a las calles de Dakar vuelve también en el más reciente **Le Franc** (1994), donde el *badou boy* de los años 60 se reencarna en el músico que toca la *congoma*, Marigo, que atraviesa el escenario ruinoso de una ciudad doblegada por la devaluación del franco CFA (la moneda común de África occidental). El teatro Karmel de Dakar, que en las películas anteriores recordaba el carácter sagrado de una mezquita, vuelve en **Le Franc** como un amasijo de chapas devastado por las llamas de un incendio incontrolado.

Djibril improvisa sobre las imágenes de la realidad y se adueña de ellas. Con el personaje de *Badou Boy* (que significa, como recuerda Magaye Niang, actor senegalés gran amigo de Mambéty, *"un chico del gueto pero de buen corazón"*) Mambéty había empezado una obra de agresión al público, punto de partida necesario para su creación estética.

Sus imágenes siempre implican la rebelión y se inscriben en la tendencia revolucionaria del cine de protesta que caracterizó en todo el mundo la producción de los años 60 y 70.

Si con los años 70 el cine africano llega a ser más introspectivo y se orienta hacia las temáticas del colonialismo y los conflictos sociales y culturales entre Norte y Sur, desde un punto de vista estético el *main stream* requiere un arraigo cada vez más profundo en la tradición oral, es decir en la forma africana de contar las historias.

Touki Bouki, el viaje de la hiena

Touki Bouki ("El viaje de la hiena"), el primer largometraje de Mambéty, rodado en 1973, se introduce en esta tendencia y al mismo tiempo representa su punto de ruptura. La película muestra cómo una utilización creativa de la tradición oral en la construcción narrativa cinematográfica puede dar vida a una nueva estética del cine del África negra. Cuenta la historia reestructurando las técnicas narrativas de la tradición y al mismo tiempo imponiendo un carácter experimental y personal que afirma su originalidad de autor.

Derriba el esquema "clásico" del

Touki Bouki

cine africano del plano estático, la narración lineal, el ritmo lento y los subentendidos didácticos. El argumento de **Touki Bouki** denuncia una realidad social dominante, es decir, el sueño de los jóvenes de Dakar de dejar África para alcanzar el mítico Occidente.

Mory es un pastor, su novia Anta es hija de comerciantes y estudia en la universidad; para encontrar el dinero necesario para embarcarse e ir a vivir a París, los dos jóvenes atraviesan diversas vicisitudes, casi un recorrido de iniciación. Gracias a la ropa y a una cartera robadas en casa de un homosexual, los dos compran los billetes, pero sólo Anta tendrá el valor de marcharse, mientras que la carrera de Mory se detiene en el muelle del puerto.

La narración se convierte casi en un pretexto para Mambéty que, a través del sueño, nos lleva a un viaje dentro de su universo de autor, poblado de visiones, signos y símbolos. A través de un montaje libre y extremo, rompe la narración y superpone, en una composición rítmica y apremiante, elementos narrativos independientes unos de otros, imágenes de realidad y de ficción. Insertos simbólicos, repeticiones no cronológicas, falsos enlaces de sonidos e imágenes revuelven la continuidad espacio-temporal y la estructura dominante de la representación de las películas africanas de la época. Si a primera vista la película podría ser reconducida a los experimentos vanguardistas del cine occidental de esos años, un análisis más cuidadoso e "iniciado" detecta en cambio su profundo vínculo con el patrimonio cultural y lingüístico del director, que por lo tanto se inspira en el mito y en el recorrido de iniciación a la vida que eso simboliza.

Bajo esta luz **Touki Bouki** se convierte en una experiencia mítico-heróica en la que Mory, en su

recorrido hacia la maduración del alma, es ayudado por su doble psicológico, su compañera Anta, de *look* andrógino. En la secuencia crucial de la película, el coito de Mory y Anta, todos los elementos simbólicos que constituyen un *leitmotiv* en el curso de la película (el símbolo de la hiena, el mar, la sangre del sacrificio de los cebúes, el sol, el cielo) se funden en una especie de unión cósmica que simboliza el alcance de un estado de conciencia más profunda. Mambéty se sirve a menudo de personajes femeninos como guía en su recorrido de hombre y artista. El individuo, como parte de la comunidad, del clan, de la casta de iniciación, de la sociedad tradicional, deja cada vez más espacio al surgir de una individualidad más consciente de sí misma y autónoma, y por ello más sola y vulnerable.

Para Mambéty la vida y la ficción, la realidad y el sueño siempre han caminado juntos, y el malestar existencial que él expresa es quizás el llamamiento más sincero que el cine africano haya producido nunca: la conciencia de un autor de que la época de las certidumbres del "grupo" se han acabado y que en África, como en el resto del mundo, la única vía de salvación para el individuo es una reconciliación del hombre social con el hombre espiritual.

Djibril cuenta cómo la película nace de una profunda oscuridad, de un momento de crisis violenta cuando un animal nocturno, la hiena, comienza a perseguirle. La hiena, animal mítico y personaje clásico de la literatura oral africana, símbolo de astucia y marginalidad social, está siempre al acecho. Algo se rompe por dentro

tras este viaje de la hiena (en lengua wolof, *touki bouki*), viaje imaginario de Mory que en el último momento no consigue abandonar África y deja marcharse a su doble, Anta. Esta escisión del alma de Djibril le mantendrá lejos de la cámara durante muchos años.

Hyènes, el retorno de la hiena

El segundo largometraje, **Hyènes** (1992), llega tras 19 años interrumpidos sólo por un documental, **Parlons grand-mère** (1989), rodado en el plató de la película **Yaaba** (1989), de Idrissa Ouédraogo. Y la "hiena" vuelve, encarnada por Linguère Ramatou, vieja prostituta que después de muchos años en ultramar vuelve millonaria e impone a su aldea un chantaje fatal. Cien mil millones a cambio de la cabeza de Draman, el amante que la traicionó. Sus palabras son lapidarias: *"Dejé Colobane en la estación de las lluvias, con toda la gente que se reía de mi embarazo. Ahora estoy aquí, madre de nadie. Soy yo la que propone el negocio y pongo mis condiciones. El mundo ha hecho de mí una puta y yo quiero hacer del mundo un burdel..."*.

Con el soporte de un texto literario excepcional, *La visita de la vieja señora*, de Friederich Dürrenmatt, Djibril cruza la frontera de su Dakar para un cine cada vez más universal. El drama de Linguère Ramatou es de una sencillez mortal, las imágenes se hacen más lentas y suntuosas, casi herráticas. Aquí Mambéty se divierte contaminando géneros narrativos y distintos registros lingüísticos y culturales: la tragedia griega, el teatro occidental y africano, el cine del Oeste, abriendo todas las fronteras de la inspiración a ese concepto de Civilización universal teorizado por Léopold Senghor (2).

Al final de la película, los habitantes de la aldea esperan a Draman en el cementerio de los elefantes y, como una manada de hienas, lo cercan.

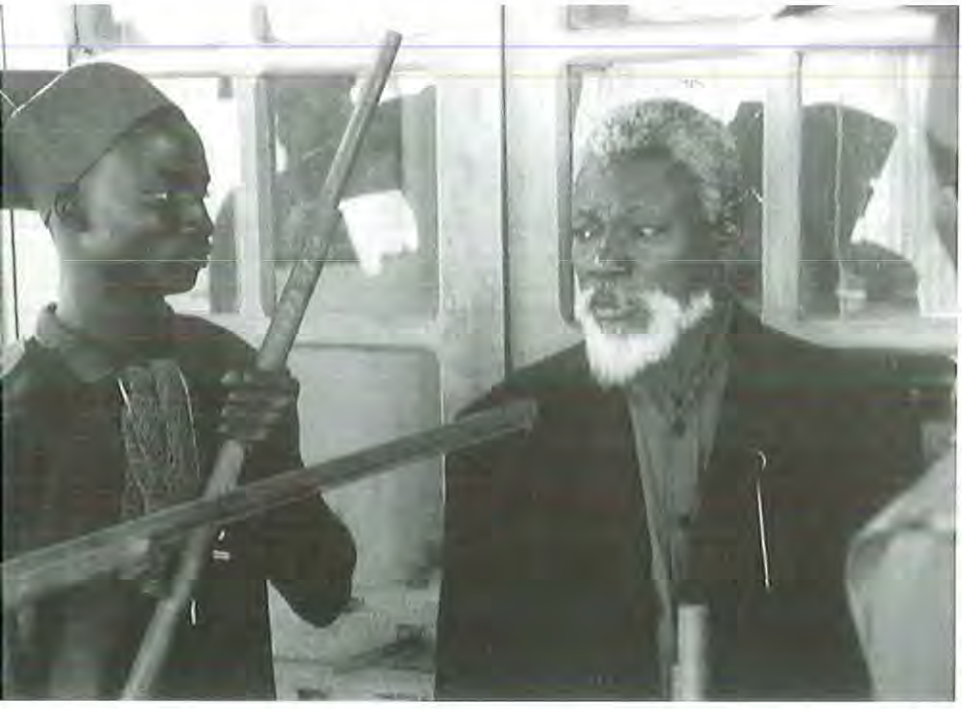
Hyènes es el camino de un hombre hacia la muerte. Si en **Touki Bouki** tenemos a un héroe que se asoma a la vida, en **Hyènes** nos encontramos con la madurez. Si Anta era el complemento de Mory para alcanzar la madurez, Linguère Ramatou es el ángel de la muerte que le llama para sí (Linguère significa "reina" en wolof, mientras que Ramatou es el pájaro del alma). Esta vez para purificar su alma, el protagonista, Draman, debe morir y resucitar a una nueva vida. Aquí la hiena vuelve encarnada en la guía de los difuntos, símbolo del nacimiento de la vida a través de la muerte. Mambéty ya no ve salidas para su sociedad, sino una reunión extrema con su propia alma a través de la muerte. La herida del baobab abatido por las excavadoras en el último plano ya no se puede cerrar.

Quizás la única huella de vida que queda es esa ironía que reaviva con toques geniales toda su obra: en **Hyènes** son las innumerables prótesis que componen el cuerpo mecánico de Linguère, el guardaespaldas japonés con sus esposas, las ridículas pelucas de los conciudadanos que condenan a muerte a Draman, los trajes llenos de color y teatralidad de la diseñadora de vestuario senegalesa Oumou Sy.

Y una vez más el humor y la ironía de sus primeras películas se encuentran en la última pequeña obra maestra, **Le Franc**. Al ser preguntado si la película iba en la misma línea de **Hyènes**, el director contestó: *"No, con* **Le Franc** *soy aún más jóven"*.

En efecto, Djibril vuelve a su gente de Dakar con la misma gracia, con las mismas figuras esbeltas y con el aire de payaso de sus primeras películas, y con un soporte musical que vuelve a formar parte de la narración contribuyendo activamente al proceso creativo.

Frente al drama de la devaluación del franco africano en un 50%, decidida por las potencias europeas en 1994, y el abismo de pobreza en el que se encuentran las capas más desfavorecidas de la población de la ciudad, Mambéty contesta con una metáfora musical casi desprovista de diálogos que rehuye todo moralismo. Marigo, el protagonista de **Le Franc**, vive para su música, para su *con-*



Hyènes

goma. La dueña de su barraca, para cobrar el alquiler, le quita el instrumento. Para Marigo y los demás desheredados de su especie, la única esperanza es la lotería nacional. Compra un décimo y gana. La *congoma* y su música se convierten en el motor de la acción, con el contrapunto irónico y revolucionario en los insertos surrealistas en los que Marigo imagina que está dirigiendo el tráfico o se enrolla en la bandera francesa, o bien en las notas de *jazz* de un saxo que imitan el canto de un almuecín.

También los textos de las canciones que juegan con las improvisaciones típicas de la música *goumbé*, que es la música de los bajos fondos de Dakar nacida de las contaminaciones de *mbalax* (la música tradicional senegalesa que han dado a conocer músicos contemporáneos como Youssu Ndour e Ismael Lo), junto con el canto de los *griot* y otros géneros tradicionales, son parte activa de la narración modulando el paso de los tonos dramáticos a los irónicos. También en esta hábil utilización de la amplia gama de estilos musicales y elementos sonoros de su entorno y de su gente, Mambéty confirma sus profundas raíces culturales y una excepcional potencia creativa de improvisación.

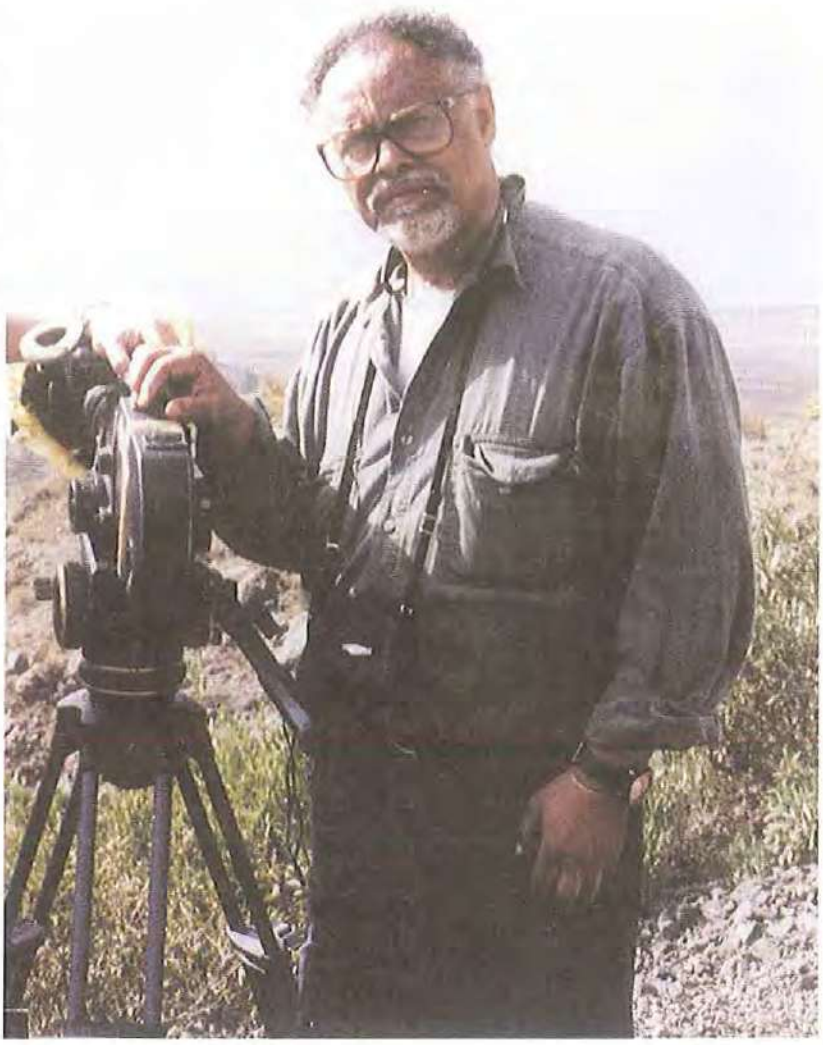
En los arrecifes de Dakar, Marigo encontrará por fin la solución para despegar el décimo de la lotería que había pegado en la puerta de su casa.

Le Franc debía ser el primer episodio de una trilogía dedicada a las historias de la gente insignificante. Desde hacía dos años el director estaba trabajando en la realización del segundo episodio, **La Petite vendeuse de soleil**, que dejó en fase de premontaje, pero que fue terminado por sus colaboradores para podernos ofrecer -estamos seguros de ello- 45 minutos más de esa África magnífica y miserable que él amaba y sabía hacer amar.

NOTAS

1. Entrevista a Djibril Diop Mambéty de Cathrine Ruelle, publicada en "Cinéastes d'Afrique Noire". *Cinémaction*, número 3. París, 1978.

2. "Rythme, image et rêve". D. D. Mambéty, Léopold Senghor, Pier Paolo Pasolini. "Dialogues imaginaires sur le cinéma", en *Ecrans d'Afrique*, número 24. Segundo trimestre, 1998.



Hailè Gerima, *la memoria de la esclavitud*

Tama Hamilton-Wray

Entretenimenduzko zinema alde batera utzita, Gerimak egiten duen apustua masek inperialismo kolonizatzailearen aurkako arma gisa erabilitako zinemaren aldekoa da, eta bere filmek izaera didaktiko nabarmena dute.

Apesar de que el cineasta Hailè Gerima, nacido en Etiopía y cuya carrera cuenta ya con 25 años, haya recibido muchos premios internacionales por sus obras, su genio no ha sido aún apreciado en su justa medida y puede que no lo sea en los años venideros. Aunque ostente una fuerza importante en el cine mundial, sobre todo en el cine independiente Negro, Gerima no es un simple realizador, sino que es también panafricanista, educador, activista y empresario. La importante influencia de Gerima en la cultura cinematográfica negra ha sido puesta en evidencia en su constante desarrollo del lenguaje cinematográfico y en su manera de integrar con éxito su trabajo dentro de su comunidad. Su influencia en la cultura cinematográfica negra ha quedado patente en la histórica gira por los Estados Unidos de su película **Sankofa** (1993), la más importante de Gerima hasta la fecha. **Sankofa**, una película sobre la esclavitud, fue considerada por los distribuidores blancos como imposible de comercializar, pero gracias a la auto-distribución y con la ayuda de las comunidades negras de Estados Unidos, miles de personas de color, ansiosas por conocer su historia sin distorsionar, fueron a ver la película. Gerima proclama que *"está interesado en participar en la construcción de un movimiento cultural panafricano en el que nosotros, los africanos, podamos complementarnos"*, y eso es lo que ha hecho con sus obras.

Hailè Gerima llama a su trabajo "cine triangular", definido como una relación interactiva entre el cineasta, la comunidad y la crítica. En esta relación ideal, las tres partes trabajan juntas para conferir poderes, transformar y en última instancia liberar a la sociedad. Bajo la influencia de Franz Fanon, quien teorizó sobre el papel de la

cultura nacional en el proceso de descolonización, así como del movimiento del Tercer Cine, el cual identificaba la realización cinematográfica con un arma que deben utilizar las masas para luchar contra el imperialismo, Gerima aspira a elevar el cine a una herramienta de cambio social partiendo de un *"entretenimiento tonto"*.

Para entender este cine de transformación, como algunos han llamado a la obra de Hailè Gerima, o este cine de resistencia, según otros, resulta necesario entender a Hailè Gerima como hombre. La idea básica de Gerima de utilizar historias para enseñar, para desafiar, para motivar, procede de su educación, en el seno de una familia de educadores y de contadores de cuentos. Nacido en Gondar, Etiopía, en 1946, Hailè Gerima creció conociendo la historia etíope de resistencia a las agresiones coloniales. Su abuelo paterno había sido secretario del emperador Theodoros, quien combatió y venció a los británicos. Su abuela le contaba innumerables cuentos populares y sus padres, ambos maestros, le infundieron la afición de enseñar. Aprendió también otras habilidades de su padre, que era asimismo sacerdote, dramaturgo, escritor de canciones e historiador. Gerima pertenecía a la compañía de teatro itinerante de su padre. Trabajaba en sus obras, que se centraban en la resistencia y estaban destinadas a movilizar al pueblo durante la ocupación italiana. Gerima mira hacia aquellos días en los que trabajaba de aprendiz con actores profesionales y experimentados, y lamenta no haber comprendido hasta mucho más tarde el valor de esta experiencia.

Cuando era un adolescente, Hailè Gerima se enamoró de la cultura occidental hasta el punto de denunciar su propia cultura. Trabajó de taquillero en una sala de cine local que exhibía sobre todo películas de Hollywood. Recuerda que animaba a los vaqueros en las películas del Oeste y que le encantaban las películas de Tarzán, sin tener para nada en cuenta su mensaje. Después de la escuela secundaria, Gerima marchó a Addis Abeba para estudiar arte dramático y trabajar en la radio. Se puso en contacto con la cultura occidental y con los occidentales, en particular con los voluntarios del Ejército de Pacificación Norteamericano, quienes le animaron a estudiar en los Estados Unidos. Cuando Gerima marchó en 1967 a los Estados Unidos, la vieja monarquía, establecida desde hacía siglos, había comenzado a verse sometida a una fuerte resistencia desde el interior. Cuando Gerima volvió siete años más tarde, el gobierno de Hailè Selassié comenzaría a tambalearse.

Hailè Gerima llegó a los Estados Unidos en 1967, en plena lucha por los derechos civiles. Sin embargo, Gerima no se preocupó al principio por esta lucha y se distanció de los afro-americanos. Como estudiante de arte dramático en la Goodman School of Drama de Chicago, Gerima recuerda que su cultura y la de los demás pueblos africanos era atacada constantemente en el programa de la escuela. Este encuentro con el racismo empujó a Gerima a ir en busca de la comunidad afro-americana, que le acogió según sus palabras con los brazos abiertos. Es en este momento cuando despierta en Gerima su conciencia cultural y política. Finalmente, totalmente desilusionado con el programa de la escuela Goodman, Gerima se traslada a la Universidad de California-Los Angeles (UCLA) en 1969.

En la UCLA, Hailè Gerima prosigue su transformación personal. Entra en la política activa, uniéndose al movimiento estudiantil de Etiopía. Se junta con otros estudiantes de la escuela de cine que deseaban ampliar su curriculum e incluir voces procedentes del "Tercer Mundo". Gerima comienza a escribir obras de teatro para cubrir la necesidad de buscar mejores papeles para los negros; entre otras, escribe *Chief* (1969-70), una obra simbólica sobre la esclavitud y la militancia de los negros, y *Awful Pit* (1970-71), sobre la creciente conciencia política de un limpiabotas afro-americano. Finalmente pasa a la escuela cinematográfica, donde, según él, podía expresarse mejor.

Al reflejar lo que ocurrió hace dos décadas, Ntongela Masilela, compañero de universidad de Gerima, llama a aquella época "La Rebelión". Gerima niega que hubiera un movimiento organizado como tal, sino que se trataba únicamente de un grupo improvisado de estudiantes que no estaban satisfechos con los contenidos de la carrera y exigían algo más. La UCLA concedió a los estudiantes lo que pedían y les dejaron traer a realizadores africanos y latino-americanos. Leían y debatían a Fanon, Du Bois, Cabral y al Che Guevara. Este aporte en su educación influyó mucho en el desarrollo de la ideología socialista panafricana de Gerima, que explica el acercamiento de Gerima a la realización cinematográfica y el desarrollo de su arte.

Gerima hizo cuatro películas cuando era estudiante en la UCLA. De su primera película granulada en blanco y negro de 13 minutos, **Hour Glass** (1971), Gerima pasó a un largometraje, **Bush Mama** (1976). A diferencia de muchos estudiantes de cine que se graduaban con dos o tres cortos en su haber, Gerima terminó la escuela tras haber realizado dos cortos y dos largometrajes. En cada película exploraba, experimentaba y superaba a la media, tanto en el argumento como en la forma.

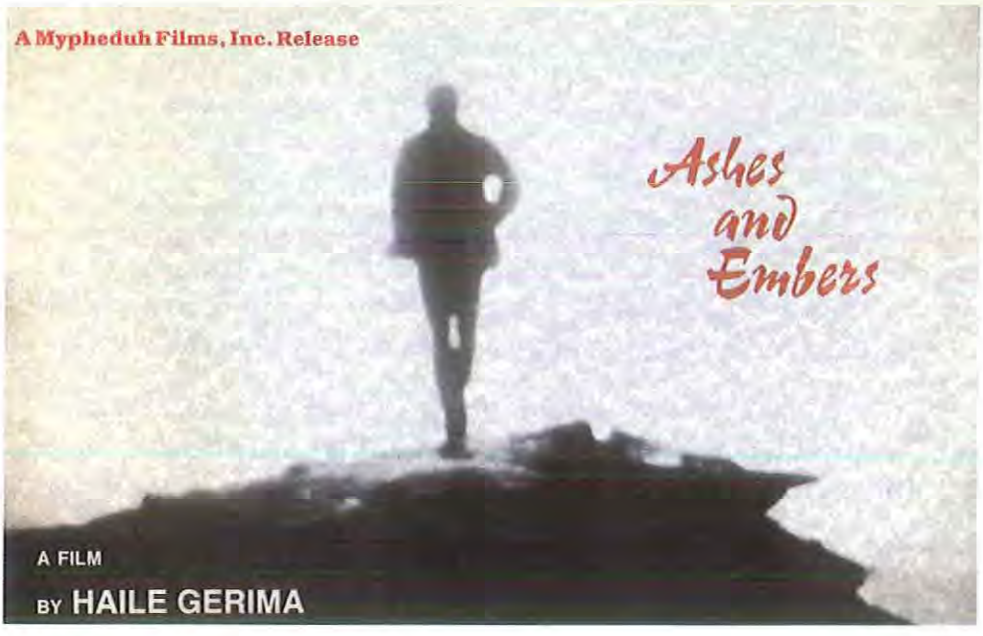
En **Hour Glass**, Gerima describe a un adolescente negro que entra

en tratos para comercializar sus habilidades como jugador de baloncesto. Gerima describe al atleta negro como al gladiador de los tiempos modernos. Justo un año después, Gerima realizó **Child of Resistance** (1972), una película experimental en blanco y negro de 50 minutos sobre el despertar político de las mujeres afro-americanas atrapadas en un alzamiento político. Su tercera película, **Harvest 3000 Years** (1976), le llevó hasta Etiopía, su país natal. Se trata de un docudrama de 150 minutos que retrata la lucha de una familia dentro del sistema feudal etíope. Por **Harvest 3000 Years**, Gerima se llevó un gran número de galardones internacionales, convirtiéndose así en un importante portavoz del cine africano. **Bush Mama** fue rodada en el centro de Los Angeles y narra la historia del despertar político de una baqueteada madre afro-americana que vive de las prestaciones de la seguridad social y cuyo marido está en la cárcel. Una vez más, con esta película Gerima se hizo acreedor de los aplausos internacionales.

En la época en que Gerima se marchó de la costa oeste de los Estados Unidos para dedicarse a tareas docentes en la Universidad Howard de Washington D.C. en 1976, su ideología cinematográfica estaba ya muy asentada. Siempre ansioso por dialogar con los jóvenes y por impartir sus conocimientos y experiencia a los demás, Gerima aconseja a los estudiantes de esta universidad históricamente negra sobre cómo iniciar y sustentar un verdadero movimiento de cine independiente negro, que sea el recuerdo de los inicios del cine afro-americano de Oscar Micheaux y Noble Johnson. *"Quiero que piensen de antemano cómo hablar con un estudiante de derecho, con un estudiante de empresariales o de MBA; deben ir todos juntos de la mano y subir en vertical. De lo contrario, por sí mismos, se están preparando para trabajar en una plantación o bien para tratar de hacer de manera imperfecta lo que estoy haciendo. Si hubiera más gente negra conmigo, diría que eso funciona".*

En Howard, Gerima implicó siempre a sus estudiantes, así como a la gente de la comunidad negra y a los profesionales, en sus proyectos cinematográficos, para tratar de desmitificar el proceso de hacer una película y de otorgar poderes a la comunidad negra. Además, le parece muy importante dotar a sus estudiantes de las capacidades necesarias para ser unos realizadores verdaderamente independientes y para luchar contra el dominio de Hollywood en la realización de películas y contra la distorsión que hacen de la comunidad negra. El documental **Wilmington 10 - USA 10.000** (1976) constituye el primer ejemplo de la colaboración de Gerima con estudiantes, profesionales y miembros de su comunidad. El título alude a los diez activistas afro-americanos en lucha por los derechos civiles que fueron encarcelados en una prisión de Wilmington, Carolina del Sur, y los cerca de 10.000 prisioneros políticos afro-americanos encarcelados en todos los Estados Unidos.

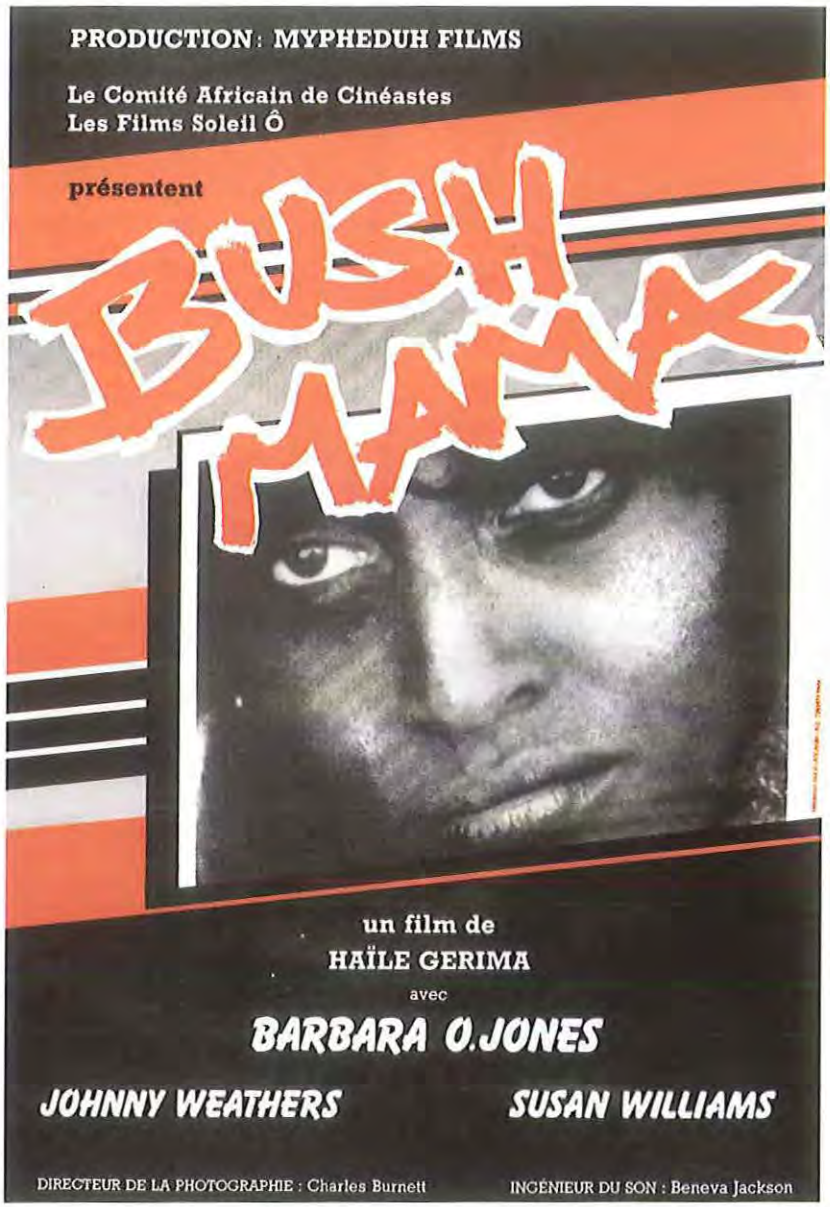
Tras **Wilmington 10 - USA 10.000**, Gerima dirigió **Ashes and Embers** (1982), una narración experimental que cuenta la historia de un veterano afro-americano de la guerra del Vietnam que, diez años después de la guerra, se reconcilia con el papel que desempeñó durante la misma. En su película siguiente, **After Winter: Sterling Brown** (1985), Gerima volvió al documental. Esta película presenta el retrato de Sterling Brown, un poeta del "Renacimiento" de Harlem que enseñó en la Universidad de Howard hasta su muerte en 1989.



El guión "Nunu", que pasó a llamarse **Sankofa**, fue concebido cuando Gerima era aún estudiante en la UCLA. Según explica Gerima, deseaba contar la historia de la esclavitud desde un punto de vista panafricano. Gracias a sus vínculos con la comunidad afro-americana, Hailè conoció por primera vez la esclavitud cuando llegó a los Estados Unidos. Su descubrimiento le llevó a desear contar esta historia con sus propias palabras, en parte como un proceso de cicatrización para sí mismo, y en parte como un proceso de cicatrización para los negros de ambos lados del Atlántico. La historia de **Sankofa** no era únicamente una lección de historia: Ge-

rima deseaba realizar un comentario social sobre los problemas contemporáneos estudiando la historia colectiva de los descendientes de África. La palabra *sankofa*, en idioma akan, quiere decir más o menos el retorno al pasado de un individuo con el fin de progresar.

Sankofa explora la historia de la esclavitud a través de una mujer afro-americana, Mona, que es modelo de profesión y está totalmente desconectada de su pasado y de su herencia cultural. Esto queda demostrado por su absoluta falta de respeto por la tierra sagrada de la cárcel de esclavos, en la costa de Ghana, donde está participando en una sesión fotográfica de modas. A medida que va penetrando en las entrañas de la cárcel, da un salto hacia atrás en el tiempo y se convierte en Shola, una esclava que, al igual que su homóloga moderna, no es consciente de quién es. Shola es una complaciente esclava doméstica hasta que los acontecimientos de la historia despiertan su conciencia, obligándola a luchar contra sus opresores.



Durante la década de los 80, Hailè Gerima solía reunir a amigos y actores locales para leer el guión de "Nunu". También en esa época comenzó a buscar financiación para su película. En 1989, a pesar de estar lejos del presupuesto de 800.000 dólares que se habían fijado, Hailè y su mujer, la productora Shirikiana Aina, tenían ya fondos suficientes para iniciar el rodaje. Todo el equipo viajó hasta Jamaica, donde estuvieron rodando durante seis semanas en una plantación de azúcar. Fue un viaje difícil, tanto para los actores como para el equipo, y Gerima habla de la transformación espiritual que sufrió durante ese rodaje. Cuando, un mes después, Aina se fue a Jamaica a reunirse con él, describe la transformación física de su marido y socio: *"Para cuando llegué allí, Hailè se había rapado la cabeza, toda la cabeza. Era como si hubiera pasado por un trance espiritual para poder sobrevivir al rodaje".*

Cuando la película estaba a punto de terminarse, Hailè volvió a Estados Unidos para editar un buen trozo de película con el fin de conseguir más dinero. Encontró rechazo tras rechazo. Gracias a las contribuciones de los gobiernos de Ghana, Burkina Faso y Alemania, Hailè pudo completar la película en 1992, con un presupuesto final que no llegó al millón de dólares.

Valiéndose de un gran premio conseguido en el Festival de Cine de Berlín, Gerima buscó distribuidores en los Estados Unidos, pero se le cerraron todas las puertas. **Sankofa** era una película apoyada por la comunidad negra. Durante todos los años de gestación de **Sankofa**, Gerima había recaudado fondos entre su gente y había implicado a los talentos locales en el desarrollo del guión. Así, sin que ningún distribuidor importante quisiera hacerse cargo de **Sankofa**, Gerima y Aina recurrieron a sus principios del Tercer Cine y solicitaron ayuda a la comunidad afro-americana para distribuir la película. Esta comunidad aceptó con agrado el reto.

Hasinatu Camara, una actriz de reparto de **Sankofa**, recuerda cómo habían reservado una sala

de cine y habían invitado a algunos de los principales hombres de negocios de la comunidad negra de Washington D.C. Este primer público se comprometió a ayudar organizando una campaña de distribución y exhibición dirigida por Kay Shaw, un consultor de *marketing*. Contrataron a seis empleados de *majors* para dar poder a la comunidad negra y educarla sobre el negocio de la distribución cinematográfica. Además, la campaña aprovechaba los dos aspectos más importantes de la cultura afro-americana: la importancia del "boca a boca" y de "llamar y contestar". Casi sin presupuesto publicitario, la película fue dada a conocer a través de los canales informales de la comunidad afroamericana: iglesias, centros cívicos, salones de belleza. Después de cada exhibición, uno de los responsables de la película se dirigía a los espectadores para asegurarse de que no se trataba simplemente de una actividad pasiva, sino para animar a la gente a hablar entre ellos sobre el film. Muchas veces era el mismo Gerima el que dirigía el debate después de mostrar la película, pero Aina, Shaw y algunos otros le ayudaban.

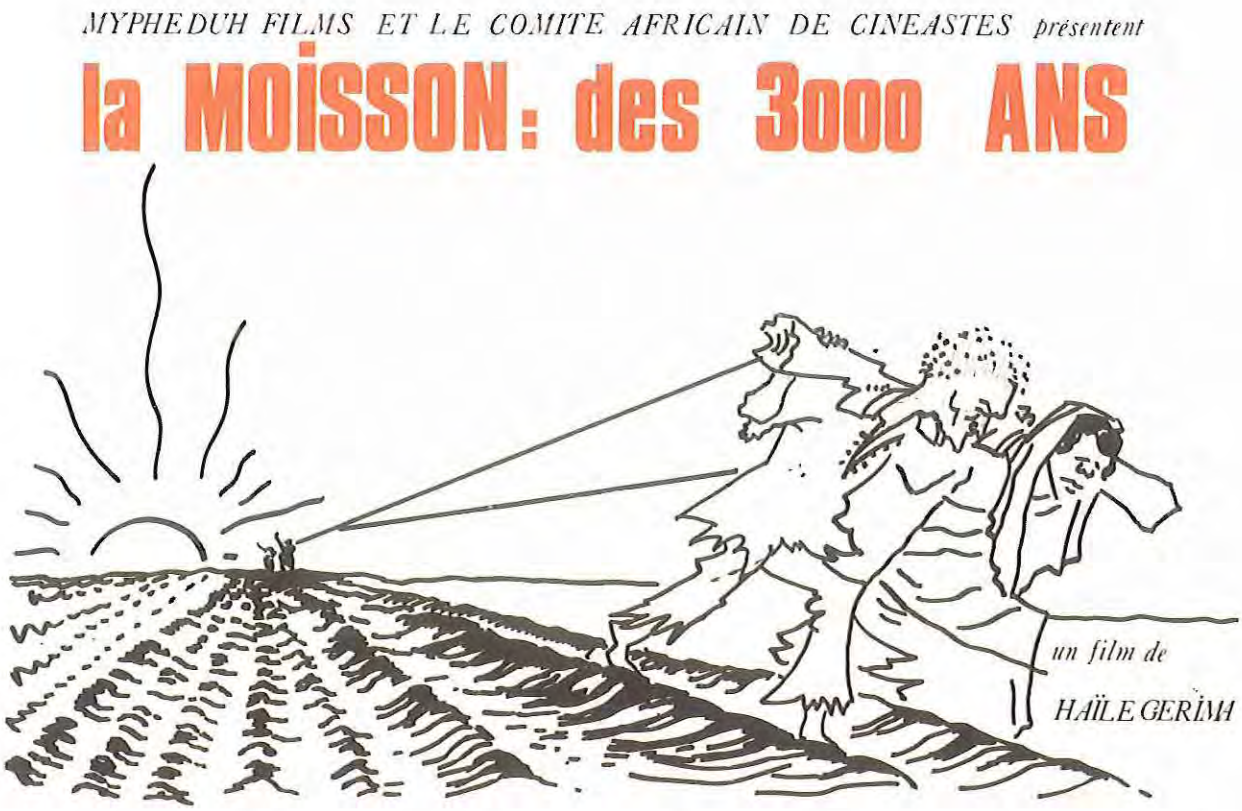
Durante dos años, desde finales de 1993 a finales de 1995, **Sankofa** viajó por todos los Estados Unidos, colgando muchas veces el cartel de "no hay billetes" durante semanas enteras. En Washington D.C., Baltimore, Harlem, Los Angeles y Chicago la gente iba en masa para gozar de la experiencia de **Sankofa**. Esta *"película imperfecta"*, como a Gerima le gusta llamarla, llegó a los afro-americanos de todas las edades pertenecientes a distintos ámbitos socioeconómicos, educativos y religiosos. Aún circulan muchas anécdotas sobre la "experiencia **Sankofa**". Un conductor de autobús de Baltimore animaba a todos los pasajeros que subían al autobús a ver **Sankofa**. Un hombre de Chicago fletó gratuitamente camiones enteros para llevar a la gente hasta la sala de cine a ver la película. Los miembros rivales de un clan de Chicago se sentaron uno al lado de otro en el cine para verla y se les ocurrió solicitar una tregua. **Sankofa** atrajo a mucha más gente que cualquier otra película hasta una sala *multiplex* de Los Angeles, donde compartió honores con las películas de Hollywood de gran presupuesto. El público se conmovió con esta película más que con ninguna otra. Tras esta gira, **Sankofa** pasó a la distribución de vídeo, donde está conociendo un gran éxito de alquiler y de ventas.

Gerima, que no podía parar quieto, trabajaba en un nuevo proyecto mientras estaba de gira con **Sankofa**. Con la idea de hacer una nueva película, estuvo estudiando las comunidades aisladas de América y del Caribe. Para una de sus últimas películas, **Imperfect Journey** (1994), volvió a Etiopía por primera vez después de 20 años. Se trata de una película financiada por la BBC en la que Gerima y el periodista polaco Ryszard Kapuscinski viajan por Etiopía entrevistando a campesinos de todas las edades, a intelectuales y a estudiantes. A través de conmovedores relatos personales, los campesinos hablan de los horrores y privaciones que han padecido y que siguen padeciendo. Los intelectuales hablan de las promesas fallidas tras la revolución de 1974. Los jóvenes hablan de sus esperanzas en el futuro. Los oficiales del gobierno no quieren hablar juntos. En **Imperfect Journey**, Gerima capta el dolor, el orgullo y la resistencia del pueblo etíope.

La película más reciente de Hailè Gerima es otra vez un documental sobre Etiopía. Sin embargo, esta película trata de la historia de Etiopía de hace 100 años. **Adua 1896** (1999) es la historia del éxito de la resistencia etíope ante el gobierno colonial italiano. Es una mezcla de secuencias actuales sobre los lugares en los que se libraron las batallas, de fotogramas de la familia real a finales del siglo, de algunas secuencias rodadas por el padre de Gerima (que ha fallecido desde entonces) y de otras personas mayores que recuerdan con nitidez los cuentos que sus padres les contaron sobre la derrota de los italianos. Gerima teje con todo ello un poderoso documental en el que enmarca este importante acontecimiento histórico dentro del contexto del movimiento panafricano, del que el resto de África puede extraer fuerza e inspiración.

Gerima está trabajando ahora en dos guiones. Uno de ellos explora el mundo de los emigrantes negros desde el sur hacia la capital, Washington, en los años 40. La

Sankofa

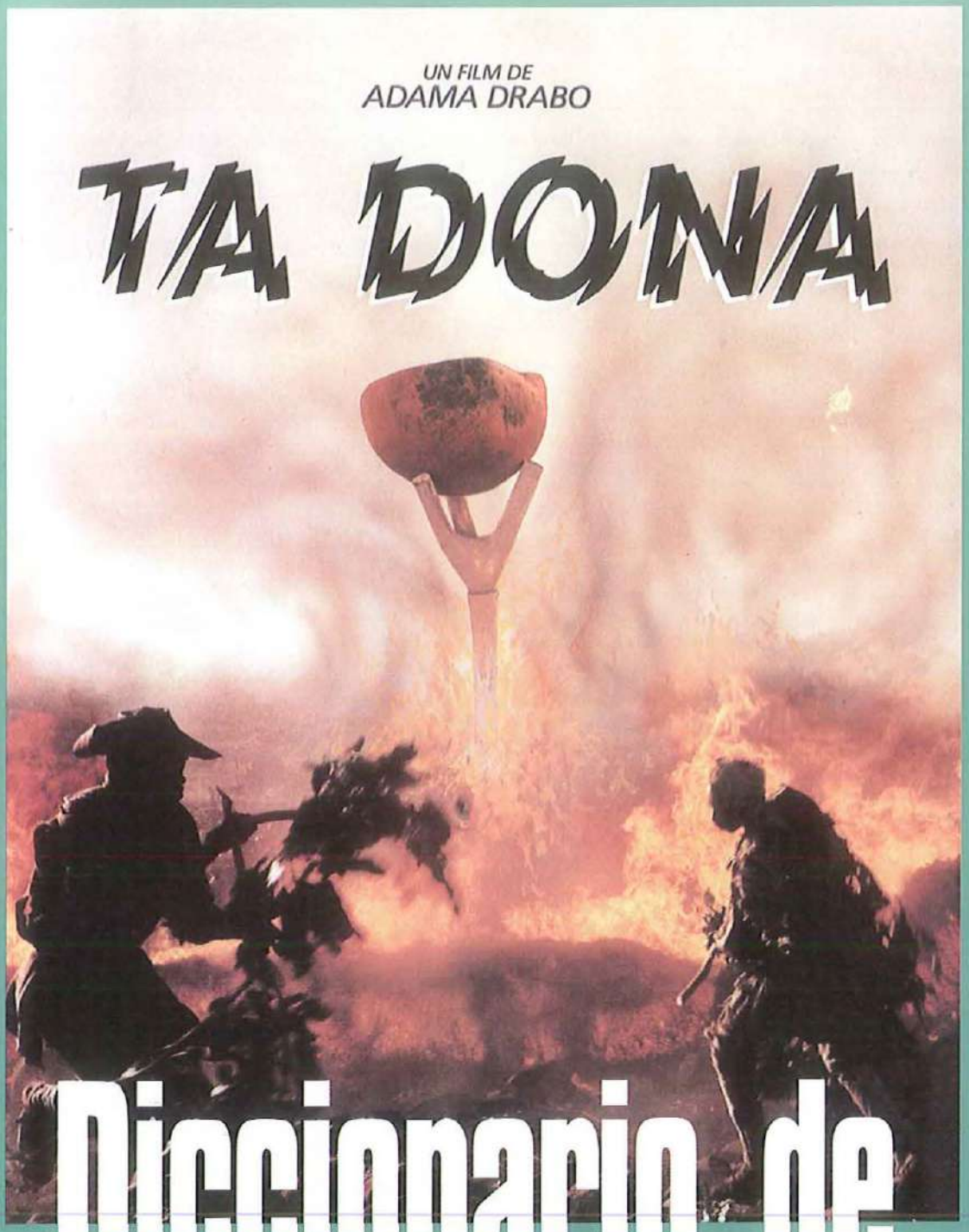


otra película cuenta la historia de un intelectual etíope que vuelve a lo que él cree que es su patria, pero donde le consume una sensación de desplazamiento y de distanciamiento.

En un esfuerzo por reclamar la herencia cultural de los pueblos africanos, el cine de Hailè Gerima pone de relieve los temas de la resistencia, la capacidad de recuperación, la asunción del poder por los negros y la transformación. En sus películas, el personaje principal suele pasar muchas veces de ser apolítico o de no tener conciencia política a una situación de toma de conciencia. Sus películas nos muestran que las reivindicaciones y el conocimiento de la historia de cada uno puede ayudar a comprender el lugar que debe ocupar cada individuo en la lucha, proporcionando una nueva orientación. Con su obra, Gerima presta su voz a los que no la tienen: los negros, las personas mayores, las mujeres y los niños. Explora las luchas y los problemas cotidianos de los africanos. Las historias que cuenta sobre personajes nada sofisticados, como una familia campesina de Etiopía, una madre afro-americana que vive del subsidio, o un vagabundo afro-americano veterano de la Guerra del Vietnam, le permiten demostrar la capacidad de aguante de los negros frente a las adversidades. Gerima utiliza a los más desfavorecidos para demostrar que todos podemos iniciar un cambio social.

Para sus documentales, Gerima ha elegido acontecimientos políticos o históricos que no han sido reconocidos como se merecían, como por ejemplo el poeta del "Renacimiento" de Harlem Sterling Brown, los diez activistas por los derechos civiles encarcelados en Carolina del Norte, la situación actual en Etiopía o el centenario de la derrota de los italianos que trataron de colonizarla. Dejando hablar a las personas, Gerima documenta en estas películas la historia pasada y presente. El último documental de Gerima, **Adua 1896**, narra un acontecimiento histórico que tuvo lugar hace un siglo, pero cuyo impacto sigue afectando profundamente a la Etiopía moderna y a la mente de los etíopes de hoy. Dice: *"En lo que a mí respecta, mi responsabilidad histórica es hacer películas sobre el pasado y sobre su relación con el presente, y mostrar el camino hacia la democracia"*. Porque, tal y como lo ve, *"no hay futuro si no se resuelve y se suprime el pasado"*.

Hailè Gerima es un visionario como su padre, quien, según Gerima, se había adelantado a su tiempo. Gerima entiende la importancia de la cultura y de la historia para la supervivencia de un pueblo. Aspirando a transformar la sociedad a través de su arte, la tarea inagotable de Gerima ha dejado su huella y seguirá haciéndolo.



Diccionario de directores

Giuseppe Gariazzo
Alessandra Speciale

Akomfrah, John

(Ghana, 1957)

1986 Handsworth Songs (mm)
1987 Sanctuary Challenge
1988 Testament
1991 Who Needs a Heart
A touch of the Tar Brush (mm)
1993 Seven Songs For Malcolm X (mm)
1994 Beaton But Unbowed (cm)
African Footsteps (serie)
1995 Lush Life (mm)
African Political Broadcasts (serie)
The Cheese and the Worms (mm)
The Mothership Connection
African Footsteps (serie)
1996 Last Angel of History (mm)
1997 Memory Room 451 (cm)
Martin Luther King-Days of Hope (mm)
1998 Speak Like a Child
Goldie, When Saturn Returnz (mm)

Hijo de emigrantes de Ghana en Gran Bretaña, Akomfrah fundó en Londres en 1983, junto con otras personas, el Black Audio Film Collective, taller y productora londinense de películas y vídeo (para la red televisiva Channel Four). El objetivo de Akomfrah era intervenir en la historia africana (en particular en los hechos relacionados con la Diáspora negra, para plantear, a través de una mirada militante, una reflexión acerca de la memoria, la sociedad, el lenguaje) y favorecer el desarrollo de un cine africano independiente en Gran Bretaña. La obra del director de Ghana se plantea así como un precioso *work in progress* donde se encuentran las múltiples formas del arte visual. Se manifiesta una necesaria contaminación de formatos (película, vídeo, trabajos por ordenador) y duraciones (cortos, medios, largometrajes realizados para el cine o para la televisión) y se teoriza el desarraigo de las barreras de la ficción y el documental. Obra ejemplar es **Testament**, su primer largometraje, presentado en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes de 1988 y que ganó, ese mismo año, la "R de oro" en el Festival de Rímini. Se trata de un viaje a la historia reciente de Ghana, el primer país africano que obtuvo la independencia en 1957, donde con fluidez ejemplar se mezclan las memorias de una periodista televisiva que vuelve a su país, los materiales de archivo y la presencia de tres coristas negras que enlazan secuencias y acontecimientos. Akomfrah compone un poema político-visual, intelectual y apasionado. Más tarde llevará su búsqueda cada vez más al ámbito de los multimedias con proyectos como **Expeditions**, montaje de diapositivas y vídeo que, en dos partes, recorre la iconografía colonial, **Last Angel of History**, donde África se hace cuerpo computerizado por una "Diáspora digital", y **Goldie, When Saturn Returnz**, vídeo-retrato de la *pop-star* Goldie, entre gráfica digital y cine. Akomfrah ha trabajado también como crítico de cine para revistas y periódicos (*City Limits, Camerawork* y *Race Today*) e impartió clases en el Departamento Exterior de la Universidad de Londres y en el British Film Institute's Summer School.

Alassane, Moustapha

(Níger, 1942)

1961 Aouré (cm)
1962 Le Piroguier (cm)
La Pileuse de mil (cm)
1964 La Bague du Roi Koda (cm)
1965 La Mort du Gandji (cm)
1966 L'Arachide de Santchira (cm)
Le Retour de l'aventurier (mm)
Bon voyage Sim (cm)
1971 Deela ou Al Barka le conteur (cm)
1972 Les Contrebandiers
F.V.V.A. (Femmes, Villa, Voiture, Argent)
Sakhi (cm)
1974 Toula ou le génie des eaux (co-dirección: Anna Soehring)
1978 Samba-le-Grand (cm)
1979 Festival de Dosso (cm)
1982 Kankamba (Le Semeur de discorde / L'Indiscret inconscient)
1984 Kokoa (cm)

Alassane, nacido en N'Dougou, fue el experimentador y pionero del cine de Níger. Asistente de Jean Rouch, se formó por su cuenta (asistió sólo a cursos del Service Cinéma du Film Ethnographique de París y de la Office National du Film de Montreal) y en abril de 1961 realizó la primera película de Níger, **Aouré**, un cortometraje etnográfico novelesco ambientado en la aldea de Djerma. El de Alassane es un cine artesanal, y en este sentido pionero, experimental, innovador. La gran aventura de este autor recuerda los tiempos del pre-cine, los espectáculos de las linternas mágicas, los juegos de sombras chinas. En efecto, en el curso de su carrera, Alassane fue también técnico, diseñador y constructor de una cámara, proyeccionista, organizador de espectáculos cinematográficos, distribuidor de películas. Dio a conocer la magia del cine a la población de su aldea y a la de otras zonas, donde llegaba con su cinebus, creando las primeras animaciones, haciendo desfilar personajes recortados en el cartón y animados en las paredes, justo como sombras chinas. Juego y elaboración artesanal reaparecerán también en sus obras cinematográficas, con relatos a menudo sumergidos en la fábula y en la ironía. Alassane, espléndido ma-

nipulador de imágenes, con algunas de sus películas escribe páginas inéditas en la historia del cine africano, interviene en algunos géneros clásicos (el Oeste, la animación) para parodiarlos o introducirlos por primera vez con originalidad en el cine del África negra. Piénsese, sobre todo, en la animación, género hasta entonces del todo ausente. Alassane trabaja mucho tiempo en este sector y es una magnífica obsesión que recorre toda su filmografía, desde 1962 -año de los dos primeros y muy breves textos animados- hasta 1984, cuando en **Kokoa** realiza una sátira sobre el poder, imaginando grotescos combates entre animales en una arena. De la misma forma, el género del Oeste se re-inventa en el campo africano con la obra maestra **Le Retour de l'aventurier**, inscrito en la parodia y sobre todo en una obsesión íntima que supera todo contacto con lo real, que atrapa a los habitantes-actores en el mito y en los códigos del género.

Ascofaré, Abdoulaye

(Malí, 1949)

1981 Welcome (cm)
1983 M'sieur Fane (cm)
1984 L'Hôte (cm)
1990 Sonatam
1997 Faraw! / Une Mère des sables

El director de Malí Abdoulaye Ascofaré llegó tarde al largometraje. A la edad de 48 años el director nacido en Gao firmó la película **Faraw!**, de la que fue también productor, y que fue seleccionada para la *Semana de la Crítica* del Festival de Cannes de 1997. La carrera artística del autor de **Faraw!** recoge experiencias de distinto género, no sólo cinematográficas. Ascofaré estudió teatro en su país de origen y cine en Moscú. En los años 70 fue locutor radiofónico (de 1971 a 1978) y profesor de interpretación y dirección en Bamako (de 1974 a 1978). En ese mismo período publicó la comedia *Le 331ème* (1972) y la recopilación de poemas *Domestiquer le rêve* (1976). A comienzos de los años ochenta empezó a realizar algunos cortometrajes, seguidos en 1990 por el documental **Sonatam**. También el origen de **Faraw!** debe reconducirse a la actividad literaria de Ascofaré. En efecto, el guión se basa en dos relatos, uno de los cuales (*El violín*) fue escrito por el propio director (el otro es *Un día*, de Alioun Ndoye). *Fara* es un término genérico que significa "estado de cansancio" en lengua songhoi. Añadiendo la "w" al final adquiere automáticamente una acepción metafísica, que suena tanto a "estado de sequía, carestía" como a "estancamiento, bloqueo absoluto". Así explicó el director el título y, más en general, el sentido de la película, con secuencias impregnadas de dolor y fatiga física, para documentar un día en la vida de una mujer en una aldea perdida en el medio de las arenas del Sahel. Vagabundeo en el espacio y en el tiempo a la búsqueda de comida, agua, trabajo, mientras afloran fragmentos de memoria, consideraciones políticas y sociales de firme denuncia y acercamientos a la fábula y la leyenda. En el papel de Zamiatou, mujer sólida y poderosa, madre de tres hijos y con un marido enloquecido por las violencias sufridas en la cárcel, hay una extraordinaria Aminata Ousmane, galardonada como mejor actriz en el Fespaco de Ouagadougou y en el Festival de Cine Africano de Milán.

Balogun, Ola

(Nigeria, 1945)

1969 One Nigeria (cm)
1971 Les Ponts de Paris (cm)
Fire in the Afternoon
1972 In the Beginning (cm)
Vivre (mm)
1973 Eastern Nigeria Revisited (cm)
Owuana, a New Year Festival
Alpha
1975 Amadi
Ajani Ogun
1977 Muzik-Man
1978 Black goddess
1979 Ija Ominira
1980 Aîye
1981 Cry Freedom
1982 Orun Mooru
1984 Money Power
1989 River Niger, Black Mother (mm)
1993 Magic of Nigeria (cm)

Ola Balogun, nacido en Aba, es el director más representativo del cine nigeriano y el iniciador, junto con su compatriota Duro Ladipo, del cine yoruba que se desarrolló a partir de los años setenta en Nigeria. Tras obtener una beca para estudiar en Dakar, Balogun se matriculó en la Universidad de Caen (Francia) y frecuentó el IDHEC de París, donde se graduó con una tesis sobre el documental. Siempre en París, fue jefe de prensa de la embajada nigeriana. De vuelta a Nigeria, trabajó en el Ministerio de Información como guionista. Desde 1971 hasta 1973 ocupó un cargo en la Universidad de Ife. Colaboró además con la sección de cine del Centre des Études Africains del Museo Nacional. En 1974 fundó la productora Afrocult Foundation. Director, novelista, dramaturgo, periodista, productor y distribuidor, Balogun fue el primer director nigeriano que trabajó con regularidad y que comprendió la necesi-

dad de realizar obras en el idioma local, inspirándose en la tradición yoruba, y no en inglés, como ocurría inicialmente. Su preocupación por la cultura y la tradición le llevó a trabajar con los grandes nombres del teatro yoruba: Huber Ogunde, Ade Folayan, Baba Sala. En su obra se observa una especial atención por el documental y la comedia musical, y por un cine que sea testigo de las actuaciones de los actores, una gestualidad teatral trasladada a la pantalla (es ya evidente en el cortometraje **In the Beginning** y se manifiesta en un texto como **Ajani Ogun**, que marca el inicio del cine yoruba). En cambio, su primer largometraje de ficción, **Alpha**, se rodó en París y está fuertemente impregnado de militancia política y urgencia del testimonio. En los años más recientes, frente a la nueva y desastrosa realidad productiva nigeriana (películas de ficción directamente en vídeo para un consumo regional, prácticamente desconocido más allá de las fronteras del país), Balogun volvió a rodar documentales, contaminando provechosamente su filmografía, como en el caso de **River Niger, Black Mother**. El viaje a lo largo de ese río se convierte también en un recorrido en la memoria de varios pueblos, una película que alberga la tradición oral, secuencias de danza y representaciones de rituales.

Cissé, Souleymane

(Malí, 1940)

1965 L'Homme et les idoles (cm)
1968 L'Aspirant (cm)
Source d'inspiration (cm)
1970 Degal à Dialloubé (cm)
1971 Fête du Sanké (cm)
Cinq jours d'une vie (mm)
1973 Dixième anniversaire de l'O.U.A. (cm)
1975 Den Muso
1977 Baara
1978 Les Chanteurs traditionnels des Iles Seichelles (cm)
1982 Finyé
1987 Yeelen
1995 Waati

Cineasta, fotógrafo, proyeccionista, Souleymane Cissé estudió en Moscú, primero con una beca para un curso de proyección y luego con otra para asistir, entre 1963 y 1969, a los cursos de cine en el Vgik (clases de guión y dirección). Durante su estancia en la Unión Soviética, Cissé realizó sus primeros cortometrajes, películas de estudio y diploma. Una vez de vuelta a Malí, trabajó en el Servicio Cinematográfico del Ministerio de Información de Bamako, por cuenta del cual firmó cinco documentales y una treintena de reportajes. Ya desde su primera película Cissé pone en evidencia los conflictos generacionales, los conflictos entre los guardianes de la tradición y los que quieren abrirse a un diálogo menos arcaico. **L'Homme et les idoles**, realizado durante el periodo moscovita, y **L'Aspirant** giran alrededor de la práctica de las artes mágicas en medicina, entre curanderos vinculados a los antiguos métodos y estudiantes atentos a nuevas formas de curación. Es un periodo provechoso también para rodar documentales, en los que confluyen retratos de artistas (el pintor de Malí Mamadou Coulibaly en **Source d'inspiration**) o bien fiestas y rituales (las manadas de búfalos que cada año cruzan el río Níger para alcanzar los pastos de **Degal à Dialloubé**, así como la reunión de los pescadores, entre cantos y danzas, en **Fête du Sanké**). **Cinq jours d'une vie** es un mediometraje de mayor visibilidad, sumergido en problemáticas sociales que explotarán en los textos siguientes, en los pocos (cinco) largometrajes que Cissé realizó entre 1975 y 1995, siempre luchando contra las instituciones públicas (**Den Muso**, primer largometraje de Malí hablado en lengua bambara, fue prohibido por la censura; después, Cissé incluso fue a la cárcel) o contra eventos naturales y supersticiones (el rodaje de **Yeelen** fue "maldito", se interrumpió varias veces por tormentas de arena, la muerte del actor principal Ismael Sarr, el accidente del director de fotografía Jean-Noël Ferragut, las amenazas de maldición de los jefes de algunas sociedades secretas preocupados de que se desvelaran y mostraran ciertos misterios). Películas realizadas con dificultad, y viajando cada vez más en el continente, con el reconocimiento de sus contradicciones y sus deseos, como ocurre en el texto más reciente de Cissé, **Waati**, ambicioso y luminoso *kolossal* en el tiempo y el espacio que parte de la Sudáfrica del *apartheid* y vuelve al mismo país en el periodo de la difícil reconciliación.

Dikongue-Pipa, Jean-Pierre

(Camerún, 1940)

1965 Un Simple (mm)
1966 Les Cornes (cm)
Rendez-moi mon père (cm)
1975 Muna Moto
1978 Le Prix de la liberté
1980 Kpa Kum
1981 Music and Music: Super Concert
1983 Histoires drôles et drôles de gens
1984 Foire aux livres à Harare (cm)
1987 Courte maladie / Badyaga

Actor de teatro y dramaturgo, Dikongue-Pipa empezó su carrera en Douala, donde creó una compañía teatral, el Jeunesse Artistique Club. Se trató sin em-

bargo de un periodo de transición, ya que su pasión desde la infancia era el cine. En 1964 se diplomó en el Conservatoire Indépendant du Cinéma Français de París y fue uno de los primeros africanos en recibir una educación cinematográfica. Con la ayuda de la Cooperación francesa, en dos años rodó sus primeros tres cortometrajes: **Un Simple**, una película autobiográfica sobre el descubrimiento del mundo occidental; **Les Cornes**, el clásico triángulo amoroso; y por último **Rendez-moi mon père**, un poema contra la guerra. Su proyecto de largometraje, que iba a titularse "La Banc de sable", se estancó en la dirección del cine nacional por falta de fondos y durante nueve largos años Dikongue-Pipa permaneció lejos de la cámara para volver al teatro y crear otra compañía, L'Avant-garde Africaine. Con la ayuda de la Cooperación, en nueve semanas rodó su proyecto de largometraje, que se tituló **Muna Moto**. Tras varias vicisitudes, entre las cuales también se cuenta el descubrimiento de que algunas escenas clave de la película se habían perdido a causa de una avería de la cámara, en 1975 Dikongue-Pipa por fin consiguió llevar a cabo su película, el primer largometraje de Camerún, **Muna Moto**, que obtuvo un reconocimiento internacional. A través de la denuncia de la práctica de la dote que impide a un joven sin dinero casarse con su amada, Dikongue-Pipa pone en crisis todo un sistema de falsos valores de una sociedad ya alienada por las costumbres occidentales. La polémica contra la alienación vuelve en su película siguiente, **Le Prix de la liberté**, en la que el director ataca duramente a la élite africana que ya ha ocupado el lugar de los antiguos colonos. Tras algunas películas rodadas en los años 80 con menor éxito, Dikongue-Pipa se retiró del cine.

Diop Mambéty, Djibril

(Senegal, 1945-1998)

1968 Contras City (cm)
1969 Badou Boy (mm)
1973 Touki Bouki
1989 Parlons Grand-Mère (cm)
1992 Hyènes
1994 Le Franc (mm)
1999 La Petite vendeuse de Soleil (mm)

Djibril Diop Mambéty es el poeta del cine del África negra, el artista más visionario y musical, que supo reinventar África con sus imágenes cargadas de humo y sabiduría, filmando en cada instante "el horizonte humano", las dificultades de vivir, la tenacidad en resistir a las calamidades de la vida y las "ayudas humanitarias" de las cooperaciones internacionales. Historias de la gente corriente, tal como había decidido llamar la trilogía (interrumpida por su muerte) sobre Dakar, iniciada con **Le Franc** y continuada con **La Petite vendeuse de Soleil** (que se estrenó póstumamente, pero que fue montada casi completamente por Mambéty). Diop Mambéty nació en Dakar, realizó estudios teatrales y trabajó como actor en la Troupe Nationale Daniel Sorano de Senegal. Su carrera cinematográfica comprende algunos títulos memorables que contribuyeron a la evolución del cine producido en África. Su debut se produjo en 1968 con el cortometraje **Contras City**, considerada la primera película cómica africana. Desde el primer momento la obra de Diop Mambéty es un signo de cine del mundo, arraigado en las candentes cuestiones africanas, pero al mismo tiempo en diálogo con el cine subversivo que se producía por todas partes. El mediometraje siguiente, **Badou Boy**, se introduce con fuerza en un cine de protesta típico de los años sesenta y setenta. Para el cineasta senegalés se trata siempre de rodar con subjetividad, fragmentar el discurso para volver a encontrar -partiendo de esa fragmentación- la unidad y el sentido. **Touki Bouki** es el largometraje que le dio a conocer, donde su trabajo de desestructuración de las formas alcanza un punto de investigación muy elevada. En toda su obra la ciudad de Dakar, el mar, los cuerpos que danzan, la música y las voces constituyen una sinfonía ejemplar y enérgica de sonidos e imágenes. Después de **Touki Bouki**, Diop Mambéty se dedicó a la fotografía en Dakar. Volvió al cine muchos años más tarde con otro texto de gran importancia teórica, **Parlons Grand-Mère**, donde filma el plató de **Yaaba**, de Idrissa Ouédraogo, rehuyendo las reglas y las trampas del reportaje sobre el rodaje de una película. Su otro largometraje, **Hyènes**, se basó en el drama teatral *La visita de la vieja señora*, del escritor suizo Friedrich Dürrenmatt. Como actor interpretó el quinto episodio (**Che cosa non ha fatto**) de la comedia erótica **Il Decamerone nero** (1972), de Piero Vivarelli. Es un joven muy hermoso que llega a una aldea y, en un clima parecido al de los cuentos de Boccaccio, prodiga prestaciones sexuales a todo el mundo, alejándose al final en el agua. Murió en París en el mes de julio de 1998.

Drabo, Adama

(Malí, 1948)

1986 Nieba (mm)
1991 Ta dona
1997 Taafe fanga

La obra de Adama Drabo se inscribe en el compromiso político y social. Con tan sólo dos largometrajes y un mediometraje, la poética del director nacido en Bamako es clara y segura. Un cine confiado a la narración y los personajes, a la consistencia de los

actores, formalmente cercano a un sentido de clasicismo y respiro de los planos y del cuento. Comedia o drama, para individualizar cada vez una tensión visual de la que afloran las cuestiones vinculadas a la sociedad de Malí (piénsese en particular en **Ta dona**). Drabo es un cineasta al que no le gusta hacer el intelectual permaneciendo lejos del pueblo. Durante las manifestaciones contra la dictadura de Moussa Touré se echó a la calle, al lado de los estudiantes y las mujeres. No es una casualidad que las mujeres estén tan presentes y sean tan fundamentales en sus películas. En **Nieba** Drabo filma aspectos de la vida cotidiana de una mujer y más ampliamente de todas las mujeres que viven con ella en una aldea, registra gestos y rituales de la fatiga del trabajo en el campo, las actividades domésticas, y contrapone a las situaciones campesinas las situaciones en las que trabajan las mujeres en la ciudad: agentes municipales, empleadas, médicos. De esta manera, Drabo denuncia la explotación de la mayor parte de las mujeres, acercándose a ellas con discreción y participación. También en **Taafe fanga** la mirada del director se centra, sensible, en otros acontecimientos vividos en primera persona por las mujeres. **Taafe fanga**, es decir "poder femenino", es una comedia basada en una leyenda de los tiempos de la epopeya dogón, en la que los hombres perdieron el poder y se vieron obligados a llevar trajes que habitualmente llevaban las mujeres. Antes de empezar a hacer la película, Drabo trabajó durante mucho tiempo como profesor en pequeñas aldeas (de 1968 a 1979), fundando escuelas allí donde no había. Una experiencia que le enriqueció mucho y que le dio la oportunidad, en su tiempo libre, de dedicarse a la escritura y la pintura (que dejó cuando llegó a ser cineasta). En 1979 empezó a trabajar como cámara en el Centro Nacional de Producción Cinematográfica (CNCP) de Malí. Ha escrito novelas y piezas teatrales (**Taafe fanga** se basa en una de sus obras para teatro).

Duarte de Carvalho, Ruy

(Portugal, 1941)

1975 Generaçao 50 (mm)
Son Angoleño, trabalho com forca (documental para televisión)
1976 Una festa para viver / Fête pour vivre (mm)
Angola 76, È a vez da voz do poro (documental para televisión)
1977 Faz la coragem camarada
1979 Presente angoleño, lua da seca menor (mm)
1982 O Balaço do tempo na cena de Angola (mm)
Nelisita
1989 Moia. O recado das ilhas

Duarte es portugués de nacimiento, pero desde su infancia vivió en Luanda (Angola), y en 1975 obtuvo la ciudadanía angoleña. Inicialmente tuvo una formación técnico-científica y desde 1960 hasta 1974 trabajó en las plantaciones como técnico agrónomo. El punto de partida de su inspiración artística es la poesía, que le llevó a retirarse para estudiar en Maputo y Londres entre 1971 y 1974. En 1972 ganó el premio de poesía "Motta Veiga". En 1975 decidió pasar de la poesía al cine *"para poder sacar todo el potencial poético que se consigue reflejar plásticamente a través del cine"*. Su primera aproximación a la cámara estuvo vinculada a los estudios de antropología que empezó en esos años en París. Sin embargo, sus películas no se pueden considerar antropológicas o etnológicas en el sentido clásico, porque hay una fuerte participación del autor. En esos años, de 1975 a 1982, se registraba la fase de mayor expresión de la revolución angoleña. En 1982 Duarte rodó su primer largometraje de ficción, **Nelisita**, adaptación cinematográfica de una espléndida fábula onírica de la tradición oral angoleña, pero luego abandonó la cámara durante un largo periodo. En efecto, en 1982, al alcanzar el cine angoleño un nivel institucional, paradójicamente él pasó por una fase de parón y crisis de la producción. En 1989 el productor portugués Paulo Branco le implicó en un proyecto de largometraje que se rodaría en las islas de Cabo Verde: nació así **Moia. O recado das ilhas**, una película sobre la dimensión social y cultural de lo criollo, que es una característica de toda el África de habla portuguesa y que Duarte puso en escena en una adaptación de *La tempestad* de Shakespeare.

Duparc, Henri

(Costa de Marfil, 1941)

1967 OBS (cm)
Récolte du coton (cm)
1968 Profil ivoirien (cm)
Achetez ivoirien (cm)
Feux de brousse (cm)
Mouna ou le rêve d'un artiste (mm)
1969 Tam-tam Ivoire (cm)
1970 J'ai dix ans (cm)
1971 Carnet de voyage (cm)
1972 Abusuan
1975 Les Racines du ciel (cm)
1977 L'Herbe sauvage
1987 J'ai choisi de vivre (mm)
Aya (serie)
Bal poussière
1990 Le Sixième doigt
1992 Joli coeur (cm)
1993 Rue Princesse
1998 Couleur café

Nació en Forecariah (Guinea). Director y productor independiente, Henri Duparc es uno de los pioneros del cine de Costa de Marfil. Su recorrido de formación se realizó en varias etapas: primero se matriculó en la École Normale de Kindia en Guinea y luego realizó los estudios secundarios en París. Una beca le permitió ir a la Escuela Superior de Cine de Belgrado, pero volvió a París un año más tarde y trabajó en un banco mientras preparaba el examen de admisión al Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (Idhec). Sus primeras experiencias en el plató fueron sus actuaciones en la primera película de su compatriota Désiré Ecaré (**Concerto pour un exil**) y también en **Ame perdue**, de Sékou A. Camara. De vuelta a África en 1967, realizó numerosos documentales y cortometrajes por cuenta de la Société Ivoirienne de Cinéma. Es un representante de la llamada "fase intelectual" del primer cine de Costa de Marfil, y su primer mediometraje, **Mouna ou le rêve d'un artiste**, es una reflexión acerca del aislamiento y la explotación del artista africano. Con su primer largometraje, **Abusuan**, y con **L'Herbe sauvage**, Duparc revaloriza el papel pedagógico del cineasta africano y opta por un lenguaje más popular y por argumentos más anclados en lo social: los problemas de la familia, la ablación de las mujeres, hasta la divertida comedia **Bal poussière**, que se atreve a entrar en la intimidad de los problemas de la poligamia. En sus películas siguientes Duparc se mantuvo en el filón de la comedia. Siempre atento a la evolución de los problemas y los tics de su sociedad, con su última película, **Couleur café**, se desplaza hasta París para fijar su mirada irónica y amarga en el tema de la inmigración.

Écaré, Désiré

(Costa de Marfil, 1939)

1968 Concerto pour un exil (mm)
1970 À nous deux, France! (mm)
1985 Visages de femmes

La carrera de Desiré Écaré, director de Costa de Marfil, es muy fragmentada: arrancó en Francia a finales de los años sesenta y continuó de forma muy esporádica en su país de origen en las décadas siguientes. Écaré (su verdadero apellido es Ekrarey) realizó sus estudios en París, en el Centre d'Art Dramatique y en el IDHEC. Actuó en teatro en *La Tragédie du Roi Christophe*, de Aimé Césaire, y en *L'Exception et la règle*, de Bertolt Brecht. En 1968 se ocupó de la dirección de su primera obra cinematográfica. En las dos primeras obras de Écaré se nota una mirada dolida que se tiñe de grotesco y desesperación al estar cerca de personajes suspendidos en una zona del alma entre África y París. **Concerto pour un exil** procede de manera casi didáctica al ilustrar las vicisitudes de algunos personajes, encontrados en la calle y en sus casas, que siempre deben rendir cuentas con la precariedad de la existencia. **À nous deux, France!** se ocupa de malestares análogos y de la comparación-confrontación entre culturas, con una aproximación esquemática, con un montaje más airoso, con un rodaje atento a los detalles y las pequeñas cosas. Surgen así iluminaciones musicales y visuales de fuerte intensidad. Tras este valioso díptico, importante en el contexto de cierto cine africano que desde el principio nació en otro lugar llevando consigo los conflictos del exilio, Écaré volvió a Costa de Marfil y abandonó temporalmente el cine para trabajar en el Ministerio de Turismo. En 1973 empezó el rodaje de su primer largometraje, **Visages de femmes**, que terminó, tras muchas dificultades, en 1985. El cineasta de Costa de Marfil trata, con tonos exentos de dramatismo, la condición de la mujer africana y su destino, contraponiendo el personaje de una campesina con el de una mujer más emancipada. En esta película Écaré introduce una escena de sexo en el agua, larga y muy bonita, que roza el *hard*, rompiendo casi un tabú para un cine como el africano donde raramente está presente el sexo, ni siquiera de manera suave.

Faye, Safi

(Senegal, 1943)

1972 La Passante (cm)
1975 Kaddu beykat / Lettre paysanne
1979 Fad'Jal / Arrive, travaille
Goob Na Nu / La Récolte est finie (mm)
Trois ans et cinq mois
1980 Man sa ya / Moi, ta mère
As Woman See It ? (mm)
1981 Les Âmes au soleil (cm)
1982 Selbé et tant d'autres (mm)
1984 Ambassades nourricières (mm)
1985 Racines noires (cm)
Elsie Haas, femme peintre et cinéaste d'Haiti (cm)
1989 Tesito (cm)
1996 Mossane

Nació en Dakar. Como Oumarou Ganda, Alassane e Inoussa Ousseini, también Safi Faye, de profesión maestra, entró en contacto con el cine tras conocer a Jean Rouch durante el Festival des Arts Nègres de Dakar. Tras actuar en la película **Petit à petit**, Safi decidió seguir con los estudios de etnología y se matriculó en la Escuela Louis Lumière de París. En 1972 rodó su primer cortometraje, **La Passante**, basado en un poema de Charles Baudelaire. Después de participar en 1973 en un proyecto colectivo titula-

do **Revanche**, emprendió la realización de **Kaddu beykat / Lettre paysanne**. Le correspondió el honor de ser la primera cineasta africana en realizar un largometraje. Con **Kaddu beykat**, Safi volvió a la aldea de su familia y rodó una película en forma de carta dirigida a *"qui veut bien la recevoir"*. La atención etnológica de la película se convierte en denuncia política de las condiciones de miseria en las que viven la mayoría de los campesinos africanos. Debajo del "el árbol de las palabras" de la aldea, entre los discursos de la gente empieza a despertarse la conciencia de un pueblo. Con respecto a las demás películas de la época, **Kaddu beykat** se distingue por una escritura de extrema sencillez y una sobriedad de estilo que rehuye toda dramaticidad. Este profundo sentido de lo cotidiano vuelve en su segundo largometraje, **Fad'Jal**, que narra el impacto de una joven africana de vuelta a la aldea tras haber estudiado en Europa. Durante muchos años Safi rodó documentales, en el intento de llevar a cabo un proyecto de largometraje, **Mossane**, que consiguió rodar sólo en 1990. Le hicieron falta seis años más para conseguir terminar la película, un largo periodo de vicisitudes burocráticas y legales que pusieron a dura prueba la tenacidad de la cineasta. Fábula melancólica, la historia de **Mossane** es la de una adolescente de belleza fatal que, como todas las cosas bellas de Africa, se vende al mejor postor.

Ganda, Oumarou

(Níger, 1935-1981)

1968 Cabascabo (mm)
1971 Le Wazzou polygame (mm)
1973 Saïtane
Galio de l'Air (cm)
1977 Cock, cock, cock (mm)
1980 Le Niger au Festival de Carthage (cm)
L'Exilé

Junto con Moustapha Alassane, Oumarou Ganda es el otro gran director de cine de Níger. Nacido en Niamey, compartió con Alassane la formación autodidacta y el impulso del pionero para rodar. Con diecisiete años se alistó voluntario en el ejército colonial para ir a combatir a Indochina. De vuelta a África en 1953, se quedó en Costa de Marfil y en Abidjan trabajó como estibador en el puerto. Conoció a Jean Rouch, con el que trabajó como investigador estadístico. El etnógrafo francés le confió el papel principal, autobiográfico, en **Moi, un noir** (1957). Ganda entró así en el cine, iniciando su aventura en el mundo de ese *"libro por antonomasia de todas las gentes"*. Sin embargo, como Alassane, Oumarou Ganda fue algo más que un simple director: actuó también en sus películas y -hecho fundamental- fue cuentacuentos para los niños en el Centre Culturel Franco-Nigérien. Cada semana una hora de cuento. Una experiencia irrenunciable para un narrador de imágenes, visionario y nervioso. En su cine se habla de guerra y de cuentos, de danza y cantos, de poder religioso, desmitificando con humor el papel de los morabitos y su autoritarismo. **Cabascabo**, su *opera prima*, es el texto más intrigante. Se trata de una película autobiográfica en la que Ganda vuelve a encarnar al personaje que había interpretado en **Moi, un noir** y reconstruye su experiencia en Indochina, reflexionando acerca de las consecuencias de la vuelta a casa. Obra maestra de inmediatez, impulsividad, tensión visual y narrativa, **Cabascabo** contiene todas las coordenadas del cine de Oumarou Ganda: su ser visionario, su reflexión sobre los géneros, el humorismo, el drama, la búsqueda de imágenes siempre esenciales. Para Ganda la ficción es importante y, dentro de la misma, hay que atreverse, ir hacia un punto de ruptura aun a costa de ser imperfectos. Películas como **L'Exilé**, **Le Wazzou polygame** y **Saïtane** son ejemplos de este recorrido, de esta necesidad de *"filmar a toda costa"*. Murió en 1981 de una crisis cardiaca, provocando un parón también en el cine de Níger.

Gerima, Hailè

(Etiopía, 1946)

1971 Hour Glass (cm)
1972 Child of Resistance (mm)
1976 Bush Mama
Mirt Sost Shi Amit / Harvest 3000 Years
Wilmington 10-Usa 10000
1982 Ashes and embers
1985 After Winter: Sterling Brown (mm)
1993 Sankofa
1994 Imperfect Journey (episodio de la serie televisiva de la BBC "Fine Cut")
1999 Adua 1896

Es el director etíope más importante, máximo exponente del cine de la "Diáspora", emigrado a Estados Unidos en 1967, autor de películas rebosantes de militancia apasionada, realizadas tanto en su país de origen como en diferentes lugares americanos. Como ocurrió con Écaré, también la filmografía de Gerima comenzó en el extranjero. **Hour Glass**, **Child of Resistance** y **Bush Mama** documentan -con una experimentación donde clama la alienación- el periodo del "Black Power", el horror de las detenciones, el vagabundeo por las calles con un deseo de rebelión que explota hacia fuera y hacia dentro. Gerima estuvo en contacto con la realidad afro-americana desde el principio, para dibujar un cine de denuncia que no busca mediaciones, que quiere chocar y

hacer daño. Un cine que sabe a representación y *performance* narrando sucesos, una actualidad a transformar en epopeya -en estas primeras obras y luego en las siguientes-. No es una casualidad que Gerima, originario de Gonder, debutara de joven en la compañía teatral de su padre, que representaba obras inéditas y a menudo históricas basadas en las raíces culturales de Etiopía. Sus primeras películas ponen en evidencia esta dimensión teatral, con lugares cerrados (la prisión y también los pisos, los pasillos) donde los personajes gritan su angustia. Gerima realizó obras en diálogo abierto con la historia y el viaje. Sus películas son un viaje en el tiempo y en la historia (en **Adua 1896** trata el periodo del colonialismo italiano), en la subjetividad de los personajes y su memoria y en la objetividad de los lugares. A este respecto, **Sankofa** es una obra perfecta, que se inicia en el presente para trasladarse a un tiempo pasado, el de la esclavitud y las deportaciones de los negros a América. Gerima se adhiere a la historia, pero siempre utilizando el lenguaje de la contaminación de estilos, exponiendo los textos a la duración, como ocurre en **Mirt Sost Shi Amit**, fresco épico y muy duro de la vida campesina en la Etiopía contemporánea. Director, actor y escritor, Gerima asistió a los cursos de la Goodman School of Drama de Chicago y la UCLA de Los Angeles. Enseña cine en la Howard University de Washington.

Gomes, Flora

(Guinea Bissau, 1949)

1976 Regresso de Cabral (cm)
1977 La Reconstruction (cm)
1978 Anos no oca luta (cm)
1987 Mortu Nega
1992 Udju azul di Yonta
1996 Po di Sangui

Flora Gomes alcanzó el éxito con una película, **Mortu Nega**, presentada en Venecia en 1988, que relata el duro camino hacia la independencia de su país, tras cinco siglos de dominación colonial portuguesa. La mirada es la de la protagonista, Diminga, que recuerda que, aunque la guerra haya terminado, la lucha continúa: los enemigos ahora son el hambre, la miseria, la ignorancia. Se trata de la primera película producida por el Instituto Nacional de Cine de Guinea Bissau, que, hasta 1983, había producido sólo reportajes y documentales. Gomes se formó en el Instituto Cubano de Arte, bajo la dirección de Santiago Álvarez, donde se especializó como directora de fotografía y operadora. De 1972 a 1973 tuvo la oportunidad de trabajar en Senegal con uno de los grandes pioneros del cine africano, Paulin Soumanou Vieyra. Desde 1974 empezó a realizar documentales de inspiración político-social. En 1992, en la sección Un Certain Regard de Cannes Gomes presentó su segundo largometraje, **Udju azul di Yonta**, una historia de amor en los barrios populares de Bissau. Gomes vuelve a descubrir el humor y las pasiones de su pueblo en la historia de Yonta, adolescente locamente enamorada de un hombre triste que ni se da cuenta de su existencia. Alrededor de Yonta está la vida de Bissau en continuo movimiento, el ritmo frenético de una sociedad que cambia con una rapidez que no le pertenece. La magnífica última película de Gomes, **Po di Sangui** (1996), pone en escena una gran metáfora de África imaginando el éxodo bíblico de todos los habitantes de una aldea cuyo bosque sagrado ha sido destruido por los madereros.

Hondo, Med

(Mauritania, 1936)

1969 Balade aux sources (cm)
Roi de corde (cm)
Partout ou peut-être nulle part (cm)
Soleil O
1973 Mes voisins (cm)
1974 Les Bicots-Nègres, vos voisins
1975 Sahel la faim, pourquoi?
1977 Nous aurons toute la mort pour dormir
1978 Polisario, un peuple en armes (mm)
1979 West Indies, ou le nègres marrons de la liberté
1986 Sarraounia
1994 Lumière noire
1998 Watani / Un Monde sans mal

El verdadero nombre de Med Hondo, nacido en M'raa, es Mohamed Abid Medoun Hondo. Es de origen *haratine*, denominación con la que en Mauritania se refieren a los esclavos liberados. En Rabat (Marruecos) frecuentó la escuela de hostelería (*"fue mi primer paso de emigrante"*) y tuvo así la oportunidad de asistir a cursos en Niza y Lausana. A finales de los años cincuenta estuvo en Marsella, donde realizó muchos oficios: cocinero, mozo, estibador, camarero. Tras establecerse en París, decidió asistir a cursos de arte dramático. Fue actor de teatro y cine (en películas de Costa-Gavras, Robert Enrico, John Huston). Hondo creó la compañía Griotshango, convirtiéndose en su director principal. Participó en *La Tragédie du Roi Christophe*, de Aimé Césaire, y en *Hamlet*. La primera obra que montó con Griotshango fue *L'Oracle*, del escritor congoleño Guy Menga. Med Hondo llegó al cine a finales de los años sesenta con películas de ficción y documentales. Su primer largometraje es **Soleil O** (*"la toma de consciencia política de un inmigrante africano"*). Se trata de una

de sus obras más célebres, junto con **Les Bicots-Nègres, vos voisins** y **Sarraounia**. Hondo es uno de los cineastas africanos más políticamente comprometidos, que denuncia el colonialismo francés, las cooperaciones, las míseras condiciones de vida de los inmigrantes negros en Francia, el racismo, y también relata la lucha por la independencia del pueblo Saharaui (en **Nous aurons toute la mort pour dormir** y **Polisario, un peuple en armes**). Lo hace en películas de mirada dura, a menudo hostil, sin condescendencia (como la más reciente **Watani**, grabada en vídeo y luego pasada a cine, en blanco y negro y en color, para documentar, con una ficción heladora, el odio por los extranjeros en la Europa de fin de milenio). Sus obras son experimentales y duras, impulsadas por la urgencia político-social de la denuncia. Med Hondo también fundó una sociedad de producción y distribución. En 1981 contribuyó a crear el Comité Africano de Cineastas.

Kaboré, Gaston

(Burkina Faso, 1951)

1982 Wend Kuuni
1988 Zan Boko
1992 Rabi
La Vie en fumée (cm)
1993 Roger le fonctionnaire (sitcom)
Chronique d'un echec annoncé (sitcom)
1996 Buud Yam

Nació en Bobo Dioulasso. Es una de las figuras más populares del cine africano: durante muchos años, en calidad de Secretario General de la Fédération Panafricaine des Cinéastes, dio a conocer en todo el mundo la voz de los cineastas africanos. Director, productor, guionista y, a veces, también profesor, Kaboré trabajó de manera independiente a través de su casa de producción en Burkina Faso. Todas sus películas han obtenido numerosos reconocimientos internacionales, empezando por su primer largometraje, **Wend Kuuni**, que representa sin duda la primera película de éxito de Burkina Faso. Rodada en el campo, **Wend Kuuni** nos devuelve el África de antaño, redescubriendo los valores de solidaridad y respeto de la sociedad africana tradicional. Con su documental **Zan Boko**, los intereses del director se desplazan del campo a la ciudad en un retrato inquietante de los desequilibrios económicos y culturales de las nuevas capitales africanas. Doce años después de **Wend Kuuni**, Kaboré volvió a la historia de su joven protagonista, el extranjero de la aldea, "el don de Dios", y en la película **Buud Yam** le condujo en un viaje de iniciación hacia un mayor conocimiento de sí mismo.

Kamba, Sébastien

(Congo, 1941)

1965 Le Peuple du Congo / Léo vaincra (cm)
1966 Kaka-Yo (cm)
1968 Apea (cm)
1970 Mwana Keba (cm)
Le Festival panafricain d'Alger
Chine populaire. Sixième conférence
Festival culturel de Guinée
La Grande date (cm)
1973 La Rançon d'une alliance
1977 Le Corps et l'esprit (mm)
L'Habitat en République Populaire du Congo (cm)
Hommage au Président Marien Ngouabi (mm)
1979 Tessi Kon M'Bi (mm)

La carrera de Sébastien Kamba es muy versátil: empezó como profesor, luego fue operador de la televisión nacional de Congo para llegar por fin al cine, que abandonó en 1979 para emprender el camino de la política. La televisión le llevó a Francia, donde realizó un largo periodo de formación en el estudio-escuela de Ocora. De vuelta a Congo, empezó a frecuentar el Caméra Club del Centre Culturel Français de Brazzaville, que en esa época alentaba a los jóvenes con aspiraciones cinematográficas. Así fue como tuvo la oportunidad de rodar un cortometraje **Kaka Yo**, la primera película de ficción de Congo. Kamba se distingue de los demás pioneros del cine africano por la originalidad de los temas abordados, así como por la sorprendente refinación y madurez estilística de este primer cortometraje. En efecto, **Kaka Yo** es una de las raras historias de amor de todo el cine africano. Un joven decide poner a prueba el amor de su novia y desaparece. Ella deambula durante toda la noche en una larga peregrinación por las calles de Brazzaville y en el delirio maldice la tradición de una sociedad machista. En cambio, es más moralista el argumento de otro cortometraje, **Mwana Keba** (quizás esta elección fuera dictada por el hecho de que la película iba a ser producida por la televisión nacional), donde una joven mujer, a pesar de las recomendaciones de su madre, se deja seducir por un donjuan. Tras siete años de televisión, Kamba consiguió rodar con la ayuda de la Cooperación su primer largometraje, **La Rançon d'une alliance**, adaptación de la novela de Jean Malonga *La Légende de M'Foumou Ma Mazono*. La originalidad de Kamba vuelve en un tema que se adelanta a los tiempos. En lugar de concentrarse en los problemas del neocolonialismo, se remonta a la época precolonial, a las luchas fratricidas de las tribus rivales y aborda uno de los tabúes de la historia africana: la práctica de la esclavitud entre africanos.

Kamwa, Daniel

(Camerún, 1943)

1973 Boubou-Cravate (mm)
1975 Pousse-Pousse
1977 Chantal Rega (cm)
1978 La Ligne de coeur (cm)
1979 Akum (cm)
1980 Notre fille
Messe à Melen (cm)
Danse automate danse (cm)
1981 Cam-Air, dix ans d'essor (mm)
1982 Nous les fous du volant (cm)
1983 Les Fleurs du terroir (mm)
1987 La Petite fille trouvée
1990 Vidéo Lire
1997 Le Cercle des pouvoirs

Como su coetáneo y compatriota Dikongue-Pipa, la carrera de Kamwa empezó en el ámbito teatral, como actor. Una vez emigrado a Francia, se dio cuenta muy pronto de que las posibilidades de trabajo para un actor africano eran muy limitadas, así que decidió colocarse detrás de la cámara e impulsar el nacimiento del cine en su país. En 1973 obtuvo una ayuda de la Cooperación francesa y rodó un cortometraje, **Boubou-Cravate**, inspirado en un cuento de Francis Bebey, donde retomó con los tonos de la comedia un tema muy recurrente en el cine africano de esos años, es decir, la inestabilidad cultural de la nueva clase de africanos a mitad de camino entre Occidente y África, o mejor dicho, entre el *boubou* y la corbata. Esta tendencia a la comedia y a un cine popular tiene su culminación con su primer largometraje, **Pousse-Pousse**, que junto con **Muna Moto** de Dikongue-Pipa es considerado el primer largometraje de Camerún. Sin embargo, si **Muna Moto** obtuvo el favor de la crítica, **Pousse-Pousse** obtuvo el del público y se convirtió en la primera película africana que tuvo un éxito comercial excepcional en toda África, nada menos que 400.000 espectadores, gracias a la distribución en el circuito UGC. Una vez más se trata de una historia de dote que, abandonados los tonos trágicos de **Muna moto**, se divierte en seguir las vicisitudes de un carretero que trata como sea de casarse con la bella Rose. El final feliz en este caso se da por descontado. Gracias al éxito de **Pousse-Pousse**, Kamwa es actualmente productor y distribuidor de sus propias películas. Su último largometraje, **Le Cercle des pouvoirs**, lanza una dura acusación contra el enemigo número uno de la sociedad de Camerún, la corrupción, revalorizando la labor valiente de los periodistas independientes.

Kouyaté, Dani

(Burkina Faso, 1961)

1988 Bilakoro (cm)
1990 Gamidon (cm)
1991 Tobbère Kosam (cm)
1993 Les Larmes sacrés du crocodile (mm)
Keita! L'Héritage du griot

Nació en Bobo Dioulasso. Este joven cineasta es hijo de actores: su padre, Sotigui Kouyaté, fue uno de los intérpretes más grandes de África. Se diplomó en el INAFEC de Ouagadougou y terminó sus estudios en la Universidad de París. Debutó en la dirección con dos cortometrajes, **Bilakoro** (co-dirigido con Sekou Traoré e Issa Traoré) y **Tobbère Kosam**, donde empezó a explorar el mundo de la infancia. Con algunos jóvenes directores de Burkina Faso fundó la sociedad de producción Sahelis, que hoy en día es un punto de referencia para los jóvenes talentos de la cinematografía de este país. Su formación fue sobre todo teatral, siguiendo las huellas de su padre, con el que escribió y puso en escena en París y en África numerosas obras teatrales. Con su primer largometraje, **Keita, l'Héritage du griot**, Kouyaté recordó el patrimonio épico de su pueblo, la epopeya mandinga, revalorizando la importancia de la enseñanza de la cultura tradicional. Entre las producciones más recientes de Kouyaté hay una comedia de situación televisiva, **A nous la vie**, que con un lenguaje fresco y divertido lanza unas enseñanzas útiles a los jóvenes de Burkina Faso.

Lanciné, Fadika Kramo

(Costa de Marfil, 1948)

1974 La Fin de la course (cm)
1981 Djeli
1993 Wariko / Le Gros lot

Nació en Danamé. Al principio de su carrera de director, después de rodar tan sólo un cortometraje, conquistó el FESPACO con la película **Djeli**, que ganó el premio el "Étalon de Yennenga" en 1981. Tuvo una formación literaria en la facultad de Letras Modernas de la Universidad de Abidjan y luego se matriculó en la École Nationale Louis Lumière de París. En 1975 ingresó en la televisión, donde trabajó para la Office National de Promotion Rurale, para la que realizó numerosos documentales sobre agricultura. En 1978, pudiendo contar sólo con sus ahorros personales y la ayuda de su familia, empezó el rodaje de **Djeli**, una historia de hoy, gracias a la colaboración de un equipo de técnicos de la televisión. Un

amor contrastado por la pertenencia a dos castas distintas: Karamoko es hijo de *griot* de la familia de los Djeli y Fanta desciende de las ilustres familias de los *mandingas*. Sin embargo, los dos jóvenes no viven en la comunidad cerrada de una aldea, son dos estudiantes que ignoran las leyes de la tradición y que chocan con una realidad ancestral que no les pertenece. La originalidad de la aproximación de Lanciné reinventa el tema del contraste entre tradición y modernidad en una dimensión más sensible y humana. Con su siguiente película, **Wariko / Le Gros Lot**, también Lanciné abordó la comedia de Costa de Marfil con un resultado mediocre.

Mabikwa, Isaac

(Zimbabwe, 1962)

1993 More Time

Durante años Zimbabwe se ha quedado en la sombra de la producción cinematográfica, pero actualmente es el único país del África negra que puede alardear, además de Sudáfrica, de una completa autonomía de producción, revelado y postproducción. Los directores son relativamente jóvenes, como es el caso de Isaac Mabikwa, que debutó como director en 1993 con **More Time**, una historia agradable interpretada por jóvenes de la capital, Harare: un relato moral contra la desolación de África, el SIDA. La película dio la vuelta al mundo y obtuvo reconocimientos internacionales. Mabhikwa se formó en los platós de las películas americanas rodadas en Zimbabwe (**Grita libertad**, **Un mundo aparte**, **Cazador blanco, corazón negro**) desempeñando cada vez funciones distintas: asistente de dirección, asistente de montaje, director de producción e incluso especialista. Comprometido desde el primer momento en la promoción y la defensa de un cine nacional, tras ocupar numerosos cargos en el ámbito de las asociaciones cinematográficas institucionales y privadas de Zimbabwe, desde hace aproximadamente seis años Mabikwa dirige el Southern African Film & TV Festival, el primer festival cinematográfico de la región austral de África.

Maldoror, Sarah

(Angola / Guadalupe, 1939)

1968 Monangambee (cm)
1971 Des fusils pour Banta (mm)
Carnaval en Guinée Bissau
Saint-Denis sur avenir
1972 Sambizanga
1977 Un carnaval dans le Sahel
Fogo, île de feu
Un homme, une terre: Aimé Césaire
Et les chiens se taisaient
1981 Un dessert pour Constance (mm)
1983 L'Hôpital de Léningrad (mm)
Le Passager du Tassili
Un Sénégalais en Normandie
Robert Doisneau
La Littérature tunisienne de la Bibliothèque nationale
Le racisme au quotidien
1986 Aimé Césaire, le masque des mots (mm)
1988 Vlady (cm)
1994 Léon G. Damas (cm)
1998 La Tribu du bois de l'E (cm)

Nacida en Candon, en el sur de Francia, de padre natural de Guadalupe y madre francesa, Sarah Maldoror cómenzó dedicándose al teatro. Trabajó en la compañía Les Griots (de la que forman parte Ababacar Samb-Makharam, Toto Bissainthe, Bassori Timité y Robert Liensol). Una vez disuelto el grupo, se marchó a Moscú para estudiar cine, en los estudios Gorki. Conoció a Ousmane Sembène. Ambos fueron asistentes de Mark Donskoi en la película **Zdravstvouitié** (1959). A finales de los años sesenta se trasladó a Argelia, donde empezó su carrera cinematográfica realizando el cortometraje **Monangambee**, que, por temas y ambientes, anticipa de manera clara su obra más conocida, **Sambizanga**. Ambas películas se basan en la producción literaria del escritor angoleño Luandino Vieira. Angola aparece varias veces en la obra de Sarah Maldoror, una obra donde se encuentran formatos y duraciones distintas, ficción y documental, en la búsqueda constante de la memoria y de la historia. La directora trabajó tanto en el África de habla portuguesa y en Martinica como en París, siempre lista a testimoniar con la cámara una apasionada militancia política. **Monangambee** es ejemplar en este sentido, ya que contiene algunos aspectos que se desarrollarán más adelante -la represión militar, el papel de la mujer en la sociedad y en la guerra- y la definición de un punto de vista fílmico que pone especial cuidado en la utilización de los detalles y del blanco y negro. Además de las películas de ficción, la filmografía de Maldoror contiene retratos de pintores, escultores, cantantes y poetas y una serie de documentales para el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia. Entre estos retratos hay que recordar **Aimé Césaire, le masque des mots** y **Léon G. Damas**. El primero pone en relación cine, literatura y poesía al documentar un congreso sobre la *"négritude"* y la actividad política y poética de Césaire. En el segundo se asiste a la recuperación de la memoria del Caribe a través de las palabras de los poetas (Damas, Senghor, Césaire), las entrevistas a los estudiantes, las imágenes de lu-

gares (cabañas, cielo, ríos) que se esculpen, una vez más, en blanco y negro y con una breve duración en la que el cine de Maldoror se manifiesta en toda su esencia teórica.

Mawuru, Godwin

(Zimbabwe, 1961)

1987 The Tree is Mine (cm)
1989 Facilitation (cm)
1992 Neria
1994 I'm the Future

Joven director, empezó su carrera como actor de seriales televisivos y películas. Desde 1986 trabajó en la realización de películas internacionales como asistente de operador y completó su formación en el National Film Board de Montreal. Debutó con la película **Neria**, un largometraje de denuncia del drama de las viudas que la tradición africana obliga a casarse con el hermano del difunto. Neria, "madre coraje" de Zimbabwe, no quiere doblegarse a la prepotencia de Phineas, el hermano del marido, y se dirige a un abogado para hacer valer sus derechos de mujer y de madre. Es una película acerca de la justicia, que introduce la cámara en los tribunales africanos. Su última película, **I'm the Future**, con guión del escritor Charles Mungoshi, está dedicada a los niños que viven en los campos de refugiados.

M'Bala, Roger Gnoam

(Costa de Marfil, 1943)

1970 Koundoum (cm)
1971 La Biche (cm)
1972 Amanié (cm)
1974 Gboundo (mm)
Le Bardo de San Pedro (cm)
1975 Le Chapeau
1976 La Valise (cm)
1984 Ablakon
1988 Bouka
1993 Au nom du Christ
1998 Adanggaman

Nacido en Grand Bassam, la antigua capital de Costa de Marfil, donde actualmente ocupa el cargo de alcalde de la ciudad, Roger Gnoam M'Bala llegó al cine en los años 70, tras estudiar en el Conservatoire du Cinéma Français de París y en Suecia. Fue director para la Télévision Ivoirienne y con la ayuda de la estructura televisiva rodó algunos cortometrajes, entre los cuales destaca **Amanié** (1972), que fue presentado en el Festival de Dinard (en esos años uno de los festivales más atentos a la nueva cinematografía africana), donde ganó el primer premio. Ya desde sus primeras obras M'Bala eligió esa vena humorista de sátira social que caracteriza a todo el cine de Costa de Marfil. **Amanié** es el retrato despiadado de un joven campesino que, una vez llegado a la ciudad, intenta trepar por el escalafón social contando toda clase de mentiras. El fraude aparece otra vez en su primer largometraje, **Ablakon**, donde un impostor disfrazado de piloto toma el pelo a los habitantes de una aldea a los que promete llevar las comodidades de la vida moderna. Como dice M'Bala: *"Para que la píldora se trague mejor, la recubro de chocolate..."*. Y sus píldoras surten efecto en el público, que empieza a ver todas sus películas. Unos años más tarde, con **Bouka**, M'Bala volvió a las aldeas para contar una historia de fetiches y rivalidades. La componente esotérica de las religiones africanas es la inspiración también de la penúltima película del director, **Au nom du Christ**, con la que M'Bala ganó el premio más prestigioso de África, el "Étalon de Yennenga" del FESPACO de Ouagadougou. El tema del fraude y la manipulación de la verdad vuelve con el líder de una secta pseudocristiana que en nombre de Cristo consigue dinero y favores sexuales de sus discípulos.

N'Gakane, Lionel

(Sudáfrica, 1928)

1964 Wukani awake (cm)
1965 Jemina & Johnny (cm)
1975 Once Upon a Time (cm)
1985 Nelson Mandela (mm)

Nacido en Pretoria, Lionel N'Gakane es el pionero del cine sudafricano negro; hubiera podido desarrollar una carrera artística extraordinaria que en cambio, por cuestiones raciales y un difícil exilio, se interrumpió casi nada más nacer. N'Gakane, que debutó en los años sesenta, presenta en su filmografía textos escasos pero inolvidables de ficción y documentales realizados lejos de su país, inicialmente en Gran Bretaña, donde vivió desde 1950 hasta el fin del *apartheid*, exiliado de Sudáfrica y en lucha con una realidad inglesa que le impidió rodar películas, a pesar de los numerosos reconocimientos internacionales obtenidos con **Jemina & Johnny**, uno de los dos cortometrajes rodados a mediados de los años sesenta (el otro es **Wukani awake**). En estas películas N'Gakane pone en evidencia su poética, lejos de cualquier retórica, más bien atenta a la inmediatez de la comunicación, que a veces puede manifestarse sin la utilización de las palabras. Bastan imágenes fuertes, capaces de transmitir emociones y elaborar

una reflexión sobre las cuestiones raciales y las diferentes maneras de encararlas. **Jemina & Johnny** es precisamente eso: una sinfonía de imágenes y sonidos que pertenece a los albores de la cinematografía del África negra y que al mismo tiempo se inserta en el cuerpo universal del cine. Ambientada en un barrio periférico de Londres, la breve película narra sin diálogos el encuentro casual entre un chico blanco y una chica negra rodeados de un clima de racismo. N'Gakane, como el Sembène de **Borom Sarret**, en esos años bajó a la calle para recoger instantes de vida, para sugerir consideraciones sociales con la mirada libre de un sentimiento *"nouvelle vague"*, como ocurre aunque de manera distinta en **Wukani awake**, película que marca una etapa importante en la cinematografía de Sudáfrica: es la primera película anti-*apartheid* de un cineasta negro. Producido en Gran Bretaña, es una llamada agotadora para que el pueblo sudafricano tome conciencia, luche contra la segregación racial y se organice para alcanzar la libertad. Es una militancia que asumirá las formas del documental en **Once Upon a Time**, rodado en Liberia y Costa de Marfil, y en **Nelson Mandela**, retrato del más célebre representante del Congreso Nacional Africano (ANC). N'Gakane trabajó como director de teatro, escritor y actor. En 1951 interpretó **Cry, the Beloved Country**, de Zoltan Korda, del que fue también asistente.

N'Gangura, Mweze

(República Democrática de Congo, 1950)

1973 Tam-Tam électronique (cm)
1975 Rythm and Blood (cm)
1980 Mmi and the Aids Vaccine (cm)
Chéri-Samba (cm)
1983 Kin-Kiesse (cm)
1987 La Vie est belle
1992 Changa-Changa (cm)
1994 Le Roi, la vache et le bananier (cm)
1995 Le Général Tombeur (cm)
1998 Pièces d'identités

Nació en Bukavu. Tras los estudios de letras, se matriculó en el Institut des Arts de Diffusion de Bruselas. De vuelta a su país en 1976, emprendió la carrera de profesor de historia del cine en el Institut National des Arts de Kinshasa y luego pasó al Savoza (Studio-École de la Voix du Zaire). Su actividad de funcionario siguió hasta 1985 en el Institut des Musées Nationaux du Zaire, donde fue responsable de la sección audiovisual. Su primera película importante fue un documental, **Chéri-Samba**, rodado en 1980 sobre la vida y la obra de un joven pintor zaireño; en 1983 realizó **Kin-Kiesse**, una mirada dulce-amarga sobre *Kinshasa-la-Belle*, la capital de Zaire. Su primer largometraje tuvo una larga historia, como muchas otras *operas primas*, y no sólo del cine africano. Empezó como un cortometraje financiado por la Cooperación francesa, luego apareció un productor que quería transformarlo en serie televisiva y por fin llegó a manos de Benoit Lamy, que garantizó una participación belga y lo convirtió en un largometraje en 35 mm. Así nació **La Vie est belle**, la primera comedia musical africana. La música es omnipresente en la vida de Kinshasa y acompaña las vicisitudes de un joven que deja la aldea para ir a probar suerte en la ciudad. El joven campesino es nada menos que Papa Wemba, uno de los más grandes cantantes africanos. La pasión por la música continúa con el documental **Changa-Changa**, un recorrido entre los nuevos conjuntos musicales africanos en Europa. N'Gangura vive desde hace años en el exilio en Bruselas. **Le Roi, la vache et le bananier** representó para el director la ocasión de volver a su región natal, Ngweshe, y sumergirse en la tradición de su cultura. Junto con sus palabras aparecen las del *griot* del pueblo, el guardián del saber tradicional. Tras años de preparación, en 1998 consiguió terminar su segundo largometraje, **Pièces d'identités**, donde recobró el humor de antaño con la historia hilarante de un viejo rey del Congo en Bruselas que busca a su hija extraviada.

Ouédraogo, Idrissa

(Burkina Faso, 1954)

1981 Poko (cm)
1983 Les Écuelles (cm)
1984 Les Funérailles du Larlé Naaba (co-dirección: Pierre Rouamba) (cm)
1985 Ouagadougou, Ouaga deux roues (cm)
Issa le tisserand (cm)
Tenga (cm)
1986 Yam Daabo
1989 Yaaba
1990 Tilaï
1991 A Karim na Sala
Obi (cm)
1992 Samba Traoré
1993 Gorki (cm)
1994 Le Cri du coeur
Afrique, mon Afrique (mm)
1997 Les Parias du cinéma (episodio de la película colectiva **Locarno demi-siècle: réflections sur l'avenir**)
Le Gros et le maigre / La Boutique / Pour une fois (anuncios sobre el SIDA)
1998 Kini & Adams

Idrissa Ouédraogo es el director del África negra más conocido a nivel internacional en la actualidad.

Nacido en Banfora, realizó sus estudios en Burkina Faso, luego en la Unión Soviética y más tarde en Francia. Tras el diploma obtenido en el Instituto Africano de Estudios Cinematográficos de Ouagadougou, trabajó en la Dirección de la Producción Cinematográfica de Burkina Faso, estuvo en Kiev, se diplomó en el Idhec de París en 1985 y obtuvo el diploma de estudios cinematográficos en la Sorbona. La obra de Ouédraogo se inscribe en la necesidad de introducir una mirada moral en el interior de géneros como la comedia, el drama, la tragedia, el cine del Oeste y el género de suspense. El cine de este director rehuye prejuicios estéticos y productivos para contar historias de signo clásico que se reinventan en los espacios del campo y de las ciudades africanas o europeas, apasionándose con las vicisitudes del ser humano, describiendo situaciones cotidianas con renovada libertad figurativa. En sus cortometrajes iniciales Ouédraogo aborda cuestiones delicadas, como la carencia de estructuras sanitarias (**Poko**), el éxodo rural en el Sahel (**Tenga**) -argumento que luego desarrollará en su primer largometraje, **Yam Daabo**-, la circulación en la capital de Burkina Faso (**Ouagadougou, Ouaga deux roues**) o bien el trabajo cotidiano de algunas personas (**Les Écuelles** e **Issa le tisserand**). Son películas que preceden a sus grandes obras, pero hay incluso un pequeño film genial, **A Karim na Sala**, una historia en la doble versión de telefilm y largometraje para el cine, comedia *on the road* protagonizada por dos adolescentes (los mismos de **Yaaba**). Con **Le Cri du coeur** Ouédraogo firma su primer largometraje casi enteramente rodado en Europa (en Lyon), mientras que con **Kini & Adams** lleva su cine a la magnificencia del cinemascope bajo el cielo del África austral. En la filmografía de Ouédraogo se encuentran también algunos trabajos especiales. Entre éstos, algunos se ocupan del tema del SIDA, sin recurrir a estereotipos (el mediometraje **Afrique, mon Afrique** y los anuncios **Le Gros et le maigre**, **La Boutique** y **Pour une fois**). **Les Parias du cinéma** es en cambio un trabajo muy breve en el que Ouédraogo, en la sencillez del plano fijo, reitera su propio recorrido poético en el cine contemporáneo. En teatro dirigió la obra *Le Roi Christophe* para la *Comédie Française*.

Samb-Makharam, Ababacar

(Senegal, 1934-1987)

1965 Et la neige n'était plus (cm)
1968 La Terre et le paysan (cm)
1970 Kodou
1981 Jom, ou la mémoire d'un peuple

Nacido en Dakar, Samb-Makharam empezó su formación en la escuela francesa de radio-televisión de París, y en 1955 entró en el Centre d'Art Dramatique de la Rue Blanche, donde, con Toto Bissainthe, Bassori Timité, Sarah Maldoror y Robert Liensol, dio vida a la compañía teatral Les Griots. Paralelamente, hizo experiencias en el cine como actor en las películas **Tamango**, de John Berry, y **Les Tripes au soleil**, de Claude Bernard Aubert. En la oficina de radiodifusión y televisión francesa se ocupó de la producción y fue animador de transmisiones. En 1958 se matriculó en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. De vuelta a su país, trabajó para Radio Senegal y en televisión ocupándose de programas educativos. A pesar de las pocas películas realizadas, Samb-Makharam es uno de los directores más significativos del África negra, y su *opera prima*, **Et la neige n'était plus**, lo atestigua espléndidamente. Se trata de un cortometraje en blanco y negro donde se narran las dificultades de reinserción de un joven que vuelve de Francia. Podría parecer un cine didáctico, porque registra etapa por etapa las vicisitudes que vive el protagonista (con una voz en *off* que explica los hechos): la mirada es libre, nunca desmesurada; por el contrario es airosa y ligera al filmar la aldea y sus habitantes. Los dos largometrajes de Samb-Makharam confirman la inestimable mirada del autor a la hora de tratar argumentos de tradición e historia. **Kodou** se mueve entre pasado y presente en un tiempo que se dilata tanto entre el rito del tatuaje de los labios y el deambular enloquecido de la chica que se ha atrevido a interrumpir esa prueba, como entre las desgarradoras terapias psiquiátricas y la ceremonia de los curanderos. También **Jom** desborda el tiempo, tratando varios momentos históricos y sociales, del colonialismo a las huelgas en las fábricas, a la emancipación de la mujer, unidos por las palabras de un cuentacuentos. Samb-Makharam fue asistente de dirección de Ousmane Sembène en la película **Mandabi**. Secretario General de la Federación Panafricana de Cineastas (FEPACI) desde 1972 hasta 1976, después fue Presidente de los Cineastas Senegaleses Asociados. Además, creó una sociedad de producción y distribución de sus películas, denominada Baobab Films. Murió en 1987.

Sembène, Ousmane

(Senegal, 1923)

1963 Borom Sarret (cm)
L'Empire Songhay (no distribuido)
1964 Niaye (cm)
1966 La Noire de...
1968 Mandabi
1969 Traumatisme de la femme face à la polygamie (cm)

Les Dérivés du chômage (cm)
1970 Taw (cm)
1971 Emitaï
1972 L'Afrique aux Olympiades (cm)
Basket africain aux J.O. de Münich R.F.A. (cm)
1975 Xala
1977 Ceddo
1987 Camp de Thiaroye (co-dirección: Thierno Faty Sow)
1992 Guelwaar

Nacido en Ziguinchor, Casamance, Ousmane Sembène es el padre histórico del cine africano. Su cortometraje **Borom Sarret** marca el principio de una de las filmografías más apasionantes del cine africano y testimonia el nacimiento de la cinematografía del África negra. Sin embargo, el cine llega tarde en la carrera de Sembène, que realizó muchos oficios en Senegal y en Francia, siendo militante político, escritor y por último cineasta. Sin embargo, el interés por el cine se remonta a su adolescencia, cuando con quince años Sembène, ya rebelde en la escuela, junto con dos amigos creaba confusión a la entrada de las salas cinematográficas para aprovecharse y entrar sin pagar. Sembène se formó como cineasta en Moscú frecuentando los estudios Gorki. Antes de acercarse al cine, fue mecánico, albañil, pescador y estibador en Senegal, en París y Marsella. Durante la Segunda Guerra Mundial se alistó como artillero en el ejército colonial francés. Trabajador inmigrante, sindicalista, en 1950 se afilió al Partido Comunista Francés. En los años sesenta, tras la liberación de Senegal, volvió a Dakar. En 1956 publicó su primera novela, de inspiración autobiográfica: *Le Docker noir*. Le siguieron: *O pays, mon beau peuple* (1957), *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), *Voltaïque* (1961) -que contiene el relato breve *La Noire de...* que adaptó en la película homónima-, *L'Harmattan* (1963), *Véhi-Ciosane* (1964) -Sembène se inspiró en esta recopilación de relatos para *Niaye*-, *Le Mandat* (1964) -que luego se convirtió en el largometraje *Mandabi*-, *Xala* (1973) -también esta novela se convirtió en una película con el mismo título- y *Le Dernier de l'empire* (1981). Con cuarenta años, y tras la publicación de cinco novelas o recopilaciones de relatos breves, Sembène se acercó al cine. Como periodista se fue a Léopoldville (Congo) para documentar la dramática situación de la colonia belga; allí conoció al líder político Patrice Lumumba. Ese viaje fue el preludio del inicio de una nueva fase creativa para Sembène, que se comprometió en la realización de obras con un fuerte impacto social, a través de las cuales denunciar las contradicciones de la ciudad (**Borom Sarret**), los abusos de poder y religiosos (**Niaye, Ceddo**, hasta la sátira de **Xala**), la alienación del exilio (**La Noire de...**), las paradojas de la burocracia y la religión (**Mandabi**, **Guelwaar**) y los horrores de la guerra colonial (**Emitaï**, **Camp de Thiaroye**).

Sissako, Abderrahmane

(Mauritania, 1961)

1990 Le Jeu (cm)
1993 Octobre (cm)
1995 Le Chameau et les bâtons flottants (cm)
1997 Sabriya (episodio de la película colectiva **Africa dreaming**)
Rostov-Luanda
1998 La Vie sur terre

Abderrahmane Sissako es el más interesante entre los jóvenes directores africanos. Nacido en Kiffa, su infancia transcurrió en Malí antes de volver a Mauritania en 1981. Un año más tarde se trasladó a la Unión Soviética para frecuentar el Vgik de Moscú, donde se diplomó en 1989. Fue precisamente en la Unión Soviética donde inició su filmografía. **Le Jeu**, producido por la escuela de Moscú, se rodó en el desierto ruso con personas de la comunidad musulmana del lugar (en Mauritania el director no hubiera encontrado nunca la financiación y además el guión no gustaba). Con rasgos visionarios y un viraje color sepia, se ponen en evidencia algunas obsesiones de Sissako que volverán en sus obras siguientes: el viaje y la parada, el vagabundeo en el desierto en búsqueda de una nueva frontera -entre países, pero sobre todo interior, humana-, la soledad y el silencio. Sissako empezó con una película casi muda, donde es tangible la tensión por hechos no vistos y apenas apuntados. Un sentido de misterio recorre el cortometraje, como ocurre en sus demás filmes. Durante un conflicto, un padre, presumiblemente un espía, tras un día y una noche transcurridos de permiso en casa, se vuelve a poner en marcha en el desierto, mientras sus hijos y sus amigos juegan a la guerra. Más adelante, Sissako elaboró nuevas estrategias de viaje vehementes, geométricas y teóricas para filmar geografías del alma, e incluso radiografías de los sentimientos y de las relaciones humanas. Con **Octobre**, rodado en Moscú, el cineasta pone en juego otro desarraigo -ambiental y de pareja- en una ciudad oprimente donde viven el africano Idrissa y su mujer rusa, Ira. Aparece la relación con la memoria y con el viaje, con las raíces y la lejanía forzada. El cine de Sissako se construye dentro de África y fuera de este continente. El desierto árabe alberga otras metas apátridas en **Sabriya**, mientras que otro desierto, llameante y lleno de misterio, aparece en el brevísimo **Le Chameau et les bâtons flottants**, basado en una fábula de La Fontaine. El viaje se reviste de capas de sentido teórico más profundo en **Rostov-Luanda** (desplazamiento por elipsis entre Maurita-

nia, Rusia, Angola) y reaparece con desarmante sencillez en **La Vie sur terre**, espléndido episodio de la serie "L'an 2000 vu par...", con prólogo en Francia y comedia humana en Sokolo, pequeña aldea de Malí, a la espera hipnótica y desilusionada del nuevo milenio.

Sissoko, Cheick Oumar

(Malí, 1955)

1985 Sécheresse et exode rural (cm)
1986 Nyamanton
1989 Finzan
1992 Être jeune à Bamako (cm)
1995 Guimba
1999 La Génèse

Cheick Oumar Sissoko, originario de Bamako, se licenció en historia y sociología de África en París, donde estudió cine en el Centre National Lumière. En Malí fue Director del Centro Nacional de Producción Cinematográfica (CNCP). Por su manera robusta de abordar temas delicados (la educación de los niños, la condición de la mujer, la tradición y el poder), sus largometrajes siempre han suscitado polémica, ya desde su debut con **Nyamanton**. En esa película Sissoko retrata a un grupo de chiquillos que trata de sobrevivir en una gran ciudad y sus arrabales. Existencias marginales narradas haciendo coexistir la urgencia de la denuncia (el cine como espacio político para llegar a una multitud de personas: un punto de partida siempre reivindicado por el director de Malí, que en esta postura se acerca a Ousmane Sembène) y las escenas madres (en la escuela, en la familia, en el hospital) con la fantasía, el juego, las invenciones y el humor genuino de esos niños que tienen que reinventar cada día su existencia. Los jóvenes ocupan a menudo un lugar privilegiado en la obra de Sissoko, que les dedica también el documental **Être jeune à Bamako**, un retrato de chicos que cuentan su historia, testimoniando la necesidad de rebelarse contra un destino social que trata de marginarlos. En **Nyamanton** y en el siguiente **Finzan**, donde relata la persistencia de atroces rituales perpetrados en el cuerpo de las mujeres con la práctica de la ablación, Sissoko manifiesta toda la flagrancia política de su cine, que se mueve cada vez más hacia una ficción declarada. Piénsese en las atmósferas mitológico-fantásticas de **Guimba**, fábula sobre el poder ambientada en un reino del Sahel dominado por el tirano homónimo y geométricamente colocada en un plató en el que se encuentran el interior del reino -con sus habitaciones, las murallas, las decoraciones y los lugares de un poder extendido en el tiempo- y el exterior de la *brousse*. El cine de Sissoko se sustenta en una mirada sobre lo real, pero también cuando se dirige a un tiempo pasado, a menudo está atenta a captar estados de ánimo, deseos, urgencias en las caras y los comportamientos de chicos y niños, a introducir secuencias de belleza admirable en textos a veces demasiado fatigosos en su proceder.

Teno, Jean-Marie

(Camerún, 1954)

1984 Schubbah (cm)
Hommage (cm)
1985 Fièvre jaune / Taximan (cm)
1987 La Gifle et la caresse (cm)
1988 Bikutsi Water Blues
1990 Le Dernier voyage (cm)
1991 Mister Foot (cm)
1992 Afrique, je te plumerai
1994 La Tête dans les nuages (cm)
1995 Clando
1999 Chef! (mm)

Jean-Marie Teno, nacido en Famleng, estudió comunicaciones y técnicas audiovisuales en París. Fue montador cinematográfico y televisivo y crítico cinematográfico. La filmografía del director de Camerún presenta rasgos singulares y curiosos: el fútbol, la música, el compromiso social, la rutina cotidiana repetitiva y el salirse de la misma (que puede desembocar en tragedia, como en **Le Dernier voyage**, donde un taxista mal pagado recurre a las píldoras para intentar superar la fatiga) son las líneas temáticas que la atraviesan. Teno sumerge sus textos en el humor y en el drama, en la investigación y en la ficción, para orientarse hacia una reflexión sobre la comunicación que se convierte en instrumento didáctico, a veces demasiado exhibido, en relación con unas imágenes que en cambio son eficaces precisamente por su inmediatez visual, más allá de las palabras. Es un conflicto que se manifiesta en toda la obra de Teno, que realiza sin problemas películas de diferente longitud. Teno demuestra que se encuentra cómodo con las diferentes duraciones, pudiendo pasar ágilmente del corto al mediometraje hasta el largo, así como el medio del vídeo puede interactuar sin forzamientos en su cine. Es más, Teno realizó una de sus mejores obras precisamente en el formato vídeo. Se trata de **Chef!**, mediometraje de ritmo apremiante que aborda, en varios niveles, la función de los "jefes" en la sociedad de Camerún. **Chef!** parece más un diario filmado, íntimo y subjetivo, que un reportaje de investigación. El recorrido realizado por Jean-Marie Teno se detiene en **La Tête dans les nuages** en la actividad de un artista que utiliza los desperdicios para construir esculturas fascinantes y huir del contexto social degradado de la capital Yaoundé, dominada por la inmundicia; en **Schubbah** y **La Gifle et la caresse**, en la inmigración africana

y árabe en Francia; en **Clando**, en las vicisitudes sentimentales de un joven de Camerún en Alemania; en **Mr. Foot**, en la pasión por el fútbol mezclando a personajes e historias en Yaoundé. Obras de más amplio respiro político y musical son **Afrique, je te plumerai** y **Bikutsi Water Blues**. Películas de ficción y documentales en los que los recorridos más fascinantes se dibujan cuando el texto se aleja de las temáticas elegidas para liberarse en una mirada curiosa y excéntrica.

Thiam, Momar

(Senegal, 1929)

1963 Sarzan (mm)
1965 Diabel le pêcheur (película sin terminar)
1968 Luttes casamançaises (cm)
1969 La Malle de Maka Kouli (cm)
Simb (cm)
1971 Karim
1974 Baks
1982 Sa Dagga
1983 Bouki cultivateur (cm)

Nació en Dakar. Entre los directores africanos de más edad, Thiam es uno de los protagonistas de la llamada "edad de oro" del cine senegalés. Autodidacta, empezó su carrera como fotógrafo, para luego entrar en el departamento cinematográfico del Ministerio de Información senegalés. En 1963 realizó su primer cortometraje, **Sarzan**, gracias al rollo que le sobró al francés Ciampi en el rodaje de **Liberté I**. Thiam se inspiró en un cuento del escritor Birago Diop y trabajó en el plató con los actores de la École des Arts de Dakar, que ya habían puesto en escena el relato en el teatro. Son los inicios del cine senegalés y el nivel técnico de la película deja que desear. Sin embargo, en los cortometrajes siguientes, **La Malle de Maka Kouli** y **Simb**, las espléndidas imágenes en blanco y negro del operador Abdou Fary Faye consiguen penetrar en las aldeas con una ligereza y una participación hasta entonces desconocidas en el cine rodado en África. Por la elección de los argumentos, a Thiam le gustaba sacar inspiración de las obras literarias africanas que sentía cercanas a su pueblo. Su primer largometraje, **Karim**, rodado en 1971, se basó en la novela homónima de Ousmane Soce Diop, cuyos derechos poseía el director desde 1959. En la película se narran las aventuras amorosas de Karim, un joven senegalés dividido entre las obligaciones de la sociedad tradicional y las tentaciones de la sociedad occidental. Tras un largo noviazgo, Karim está a punto de casarse con Marème, pero la llegada de un pretendiente adinerado echa por tierra sus planes. Desilusionado y amargado Karim va entonces de flor en flor, de la divorciada a la joven católica, para volver al final a los brazos de Marème. También en su trabajo siguiente, **Baks**, Thiam se distinguió por la originalidad de sus elecciones y rodó la primera película africana que abordaba el tema de la droga y de los niños de la calle. Las playas de Dakar son el refugio de la juventud desbandada de la capital que se pierde en los robos y en la *yamba* (marihuana). Thiam se retiró muy pronto del cine, en 1983, tras rodar el cortometraje para niños **Bouki cultivateur**.

Traoré, Mahama Johnson

(Senegal, 1942)

1969 L'Enfer des innocents (cm)
Diankha-Bi (mm)
1970 Diegue-Bi
1971 L'Étudiant africain face aux mutations (mm)
L'Exode rural (mm)
1972 Lambaaye
Reou-Takh (mm)
1974 Garga M'Bossé
N'Diangane
1980 Sarax Si (película sin terminar)
1982 La Médecine traditionnelle (serie)
1992 Fann Ocean (serie)

Nació en Dakar. Tras estudiar en el Conservatoire Indépendant du Cinéma Français de París, realizó varios cursos de formación televisiva. Volvió a Senegal en 1968 y trató de crear un polo de coproducción con Túnez, donde (en los laboratorios Gammarth) reveló su primer cortometraje, **L'Enfer des innocents**. El intento de producción interafricana fue loable, pero los resultados técnicos no fueron satisfactorios. En 1969 rodó un mediometraje, **Diankha-Bi**, acerca de la condición de la mujer africana. Traoré puso en escena a tres jóvenes mujeres simbolizando las actitudes en contraste de la mujer senegalesa, ella también en equilibrio entre tradición y modernidad. Con la participación de una sociedad francesa, Secma, al año siguiente este prolífico director volvió a tratar el tema de la mujer en un largometraje, **Diegue-Bi**, que obtuvo un inesperado éxito de público, con nada menos que 150.000 espectadores. Para Traoré el compromiso social y político está indisolublemente vinculado a su carrera de director y determina sus elecciones con respecto a los argumentos y el estilo sobrio y realista. Con desenvoltura Traoré hace un cine que se integra deliberadamente en el proceso político de toma de conciencia de su pueblo. Este compromiso le llevó a ocuparse de las funciones de Secretario General de la FEPACI (1971-1982) y director de la SNPC (Société Nationale de Production de Cinéma). En 1974 Traoré realizó las dos películas que se consideran

sus obras maestras por la madurez de la escritura cinematográfica y la coherencia estética: **Garga M'Bossé** y **N'Diangane**. Si en la primera la denuncia de Traoré se lanza contra la escuela coránica y la corrupción de los morabitos al servicio de Francia, en la segunda vuelve al tema clásico del éxodo rural, investigando por primera vez las causas políticas y culturales de la sequía de los campos senegaleses. Tras largos años de silencio, Traoré volvió a rodar un serial para la televisión, **Fann Ocean**. Detrás de la parodia de "Dinastía" y "Dallas", Traoré aprovecha la oportunidad para reflexionar acerca de la sociedad de nuevos ricos senegaleses: otro intento más de ponerse en contacto con su público. El director vive actualmente en París y es el presidente de la asociación Racines Noires, que organiza eventos, sobre todo cinematográficos, vinculados al mundo de la cultura africana.

Vieyra, Paulin Soumanou

(Senegal, 1925-1987)

1954 C'était il y a quatre ans (cm)
1955 Afrique-sur-Seine (cm)
1957 L'Afrique à Moscou (cm)
1958 Le Niger aujourd'hui (cm)
1959 Les Présidents Senghor et Modibo Keïta (cm)
Avec les africains à Vienne (cm)
Présence africaine à Rome (cm)
1960 Indépendence du Cameroun, Togo, Congo, Madagascar (serie de cortometrajes)
1961 Une Nation est née (cm)
1963 Voyage présidentiel en URSS (cm)
Voyage du président Senghor en Italie (cm)
Lamb (cm)
1964 Écrit du Caire (cm)
Sindiely (cm)
Voyage du président Senghor au Brésil (cm)
Avec l'ensemble national (cm)
1965 N'Diongane (cm)
1966 Mol (cm)
Le Sénégal au Festival mondial des arts nègres (cm)
1967 La Bicyclette (cm)
Le Gâteau (cm)
Au marché (cm)
Rendez-vous (cm)
1974 Écrit de Dakar (cm)
Diarama (cm)
L'Art plastique (cm)
1976 L'Habitat urbain au Sénégal (cm)
L'Habitat rural au Sénégal (cm)
1981 L'Envers du décor (cm)
En résidence surveillée
Birago Diop (cm)
Les oiseaux
1982 Iba N'Diaye (cm)

Vieyra es otro pionero del cine africano. Nacido en Porto Novo, Benin, estudió en París, donde se licenció en ciencias humanas. Su formación cinematográfica se realizó en el IDHEC de París. Periodista, director, operador, montador, historiador de cine, escritor y crítico, director de producción (sobre todo para las películas de Sembène y Samb-Makharam), en 1954 realizó como ensayo de diploma **C'était il y a quatre ans**. Ya desde su primer trabajo Vieyra relata momentos de la vida de los inmigrantes africanos en Francia. En 1955 fundó el Groupe Africain du Cinéma, junto con Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr y Robert Caristan. Nació así **Afrique-sur-Seine**, producido por el Comité Etnográfico del Musée de l'Homme, que se rodó en París pero con prólogo en Africa. En 1960 Vieyra realizó reportajes sobre las fiestas para la independencia de Camerún, Togo, Congo y Madagascar. Al lado de esta "serie" se puede colocar **Une Nation est née**, sobre la independencia del Senegal, fábula cósmica que relata una génesis, el nacimiento de una nación, una nueva bandera, la oposición al colonialismo. Es el principio de los años sesenta. Entre los documentales de Vieyra hay que recordar **Lamb**, sobre la lucha senegalesa que se convierte en rito y danza, y **L'Envers du décor**, ensayo sobre el trabajo de Sembène a partir del rodaje de su película **Ceddo**. Obras significativas de ficción son **Sindiely** y **N'Diongane**. El primer cortometraje es una pantomima cómico-grotesca, una película muda, en los espacios arenosos de una aldea donde se documenta, esta vez en la ficción, otra danza-lucha de cuerpos. El segundo corto, basado en un relato de Birago Diop (al que Vieyra dedicará un retrato por imágenes en 1981), es un extraordinario melodrama ambientado en una aldea donde un chiquillo huye hacia el mar y hacia la muerte-desaparición en el agua, al no soportar las insinuaciones de su hermana. Fábula y melodrama, cuento oral y ligereza de toque. Como crítico e historiador del cine africano, Vieyra escribió textos importantes, como *Le Cinéma et l'Afrique*, *Sembène Ousmane cinéaste*, *Le Cinéma africain des origines au 1973* o *Le Cinéma au Sénégal*. Murió en 1987.

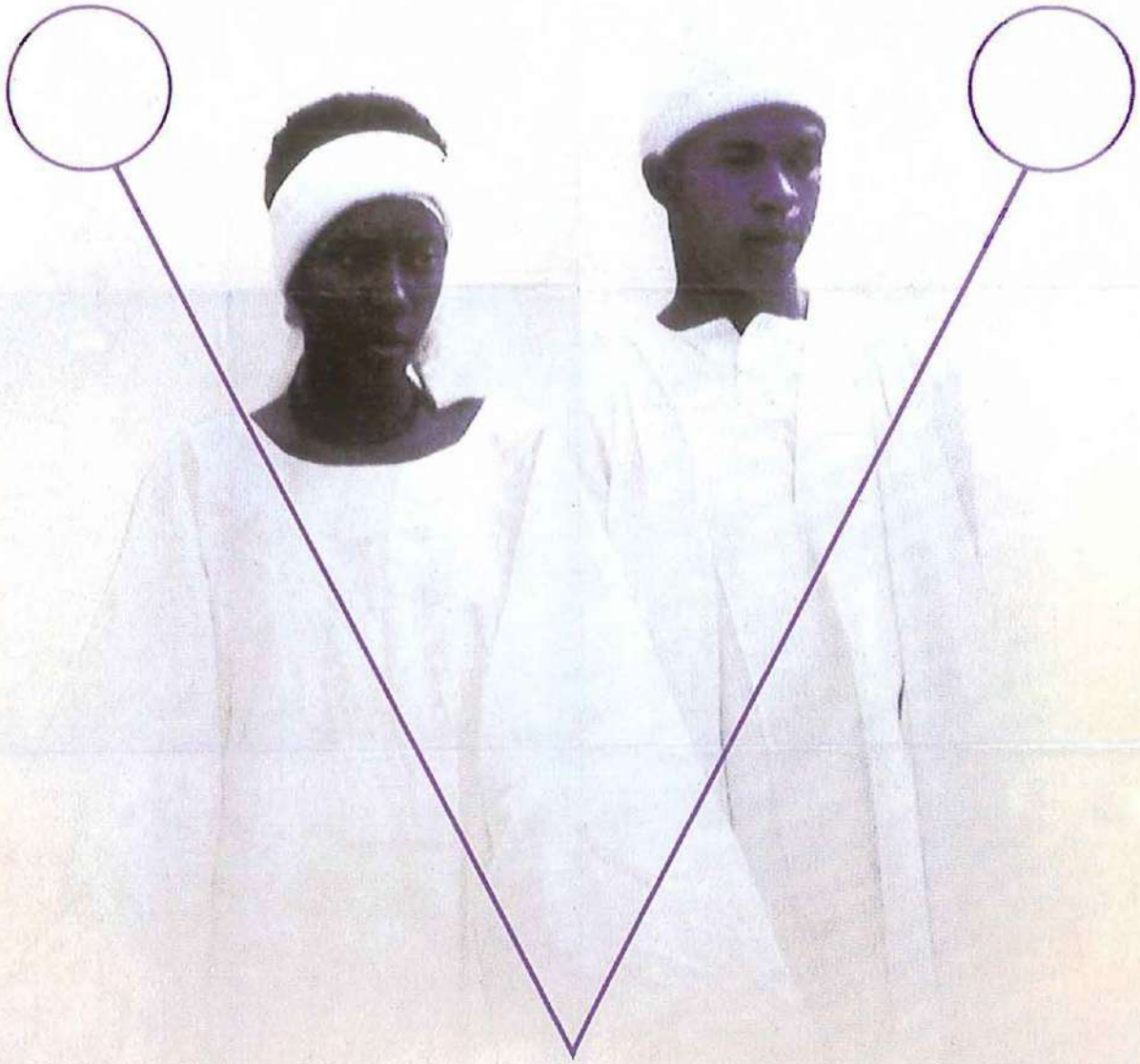
Yameogo, Pierre

(Burkina Faso,1955)

1984 L'Oeuf silhouette (cm)
1987 Dunia
1990 Laafi
1991 Tiinbo (cm)
M'biiga (cm)
1993 Wendemi, l'enfant du bon Dieu
1998 Silmandé Tourbillon

Nació en Koudougou. Empezó su carrera como reportero gráfico, pero enseguida se topó con las dificultades relacionadas con la libertad de expresión en Burkina Faso. Entoces se trasladó a París, donde estudió en el Conservatorio Libre del Cine y en la facultad de comunicación de la Universidad Paris VIII. Con su primer largometraje, **Dunia**, ganó siete premios y el dinero suficiente para preparar en tres años su segunda película, **Laafi**. La mirada crítica de Yameogo esta vez se coloca en el mundo de la educación y la imposibilidad de que los jóvenes desprovistos de recomendaciones accedan a las universidades europeas. Con la película siguiente, **Wendemi, l'enfant du bon Dieu**, las reflexiones de Yameogo acerca de su sociedad se centran en el destino común e ineludible de los niños abandonados en las calles de la ciudad. Este director militante siguió con su polémica de ámbito político con la última película, **Silmandé Tourbillon**, un retrato despiadado de la corrupción del poder en Burkina Faso y del conflicto entre africanos y libaneses, hasta ahora tema tabú en la cinematografía africana. Dividido, como muchos otros de sus compatriotas, entre Burkina Faso y Francia, creó su propia casa de producción, Afix Production, que también produjo películas de jóvenes cineastas debutantes.

Le film de Souleymane Cissé



LE VENT

FINYÈ

Abstracts

SHORT HISTORY OF BLACK AFRICAN CINEMA. WHEN CINEMA WAS "AFRICAN" BUT IN NAME ONLY

Alessandra Speciale

Despite the fact that the first projectors came to the shores of the French African colonies in 1905, genuine African cinema did not see the light until 1955. During the colonial period pictures were called African if they were filmed in Africa or had African story lines. Not until Independence were Africans actually making African cinema. Up until that time there were African-based pictures that focused on the continent's exoticism, plus educational films, ethnological documentaries and films made by missionaries. There were also a few films made by Europeans such as Jean Rouch, who sincerely tried to tear down cultural barriers and bring the African world in direct contact with filmgoers. At the time of Independence there were a significant number of filmmakers who had been trained in European schools. France, from the onset (and to the present day) was more involved in supporting African cinema than Great Britain. However, this also implied greater control. Collaboration of this type of is still questioned today, but the vast majority of African films have been partially financed by French institutions. Starting in the Seventies, almost all films spoke of issues concerning the process of emancipation. This type of cinema was based on political commitment and an effort to turn cinema into a tool for changing society.

THE LAW OF STINGINESS. ECONOMIC PANORAMA OF AFRICAN CINEMA

Clément Tapsoba

African filmmakers undergo great hardships in financing their work. They have to rely on their cunning and a thousand and one tricks of the trade. Sometimes, over ten years go by between the inception of a project to its finish. Because of the lack of any domestic policies subsidising film production, African filmmakers have to struggle with the French Ministry of Co-operation (if the filmmaker is French-speaking), and with the European Union, making their way through all kinds of foundations and institutions dedicated to supporting African cinema. All of this makes African cinema a highly dependent product. On the other hand, African filmmakers are aware of the fact that the viability of filmmaking depends on the viability of other industries fundamental to cinema, such as the cinema screening room business, films importation and distribution, technical infrastructure and professional training.

CURRENT TRENDS IN AFRICAN CINEMA

Clément Tapsoba

Tunisian critic and filmmaker Férid Boughedir divides African cinema into five tendencies. The first is political cinema, which analyses the society according to political, social and economic criteria. The second is moralistic cinema, which seeks the transformation of humankind by means of moral concepts and often times through throwing positive light on tradition and village life. The third is the "egoistic" tendency, characterised by personal issues which concern the director but do not particularly interest the public at large. The fourth is commercial cinema. The fifth is filmmaking which emphasises form and aesthetic values. The solution for African cinema is to be found in the melange of different trends, in the search for original subject matter and an honest attempt at bringing both African and Western audiences closer together.

EVOLUTION OF TRADITION AND MODERNITY IN AFRICAN CINEMA

N. Frank Ukadike

The debate on tradition and modernity in African cannot be approached by seeing African traditional culture as an eternal unchangeable entity or by associating the concept of modernity with the West. In the same way, African culture cannot be understood from an purely Western perspective. For example, magic and witchcraft, which were ridiculed in colonial films, are understood by African filmmakers to be a part of the popular culture, essential for understanding personality, nationality and identity.

REFLECTIONS ON AFRICAN CINEMA IN THE NINETIES

Mbye Cham

The different changeovers to private enterprise and budget cuts have had negative effects on African cinema. Some filmmakers are reacting against this situation. Actions by the Western African Union of Creators and Entrepreneurs (UCECAO), following up on an initiative by Soulemayne Cissé, and the Pan-African Federation of Filmmakers (FEPACI), are helping to move cinematography forward. Political stability in some of the South African countries and the creation of new film and video screening rooms are also positive moves. Co-productions with other countries on the continent are becoming more commonplace giving rise to a greater number of pictures and better conditions. Another matter being debated currently is the interest in universalising the subject matter of films, as well whether or not it is advisable to make films in English in order to encourage global distribution. The combination of subjects and the disparity in criteria seen in the 90s in terms of African cinema could lead to a future with more varied and productive roads to follow.

IDRISSA OUÉDRAOGO, THE PROTAGONIST OF THE NINETIES

Tahar Chikhaoui

Idrissa Ouédraogo is, without question, one of the most important African filmmakers today. His films, which display his involvement in African reality, have managed to avoid going over subjects that were dealt with over and over again in the Seventies from a militant and simplified outlook. Concerned with cinematographic language, staging, framing and drama based on the ambiguity of characters, his films have transcended the African character, becoming a part of world production. For this reason his films cause a paradoxical impression: they follow the African reality very closely and very objectively, while at the same time expressing profoundly human values and universal ideas. Through his films we perceive Africans in their human dimension, with their defects and qualities, in their smallness and their grandeur. In spite of the hardships, as Ouédraogo says, African filmmaking must exist. The work of this filmmaker is one of the best ways to guarantee that the images and sounds of African will continue being enjoyed on the screen.

CHEICK OUMAR SISSOKO, POLITICAL CINEMA

Clément Tapsoba

Cheick Oumar Sissoko studied filmmaking at the Louis Lumière School, in addition to History and Sociology. He has always been concerned with analysing the political and social situation of the African community. Coherent with

his intention of helping to create African cinema, Sissoko reduces his production structures to a minimum in order to adapt them to what exists in his native country, and tries to use African experts in his teams production teams.

OUSMANE SEMBÈNE, THE CLASSIC OF CLASSICS

Françoise Pfaff

Ousmane Sembène, writer and filmmaker, is in addition a political activist. His films side with the underprivileged, as well as analyse and denounce the negative influence of neo-colonialism on the development of African nations. Trained in the school of life (he has been a mechanic, a carpenter and a stonemason, among other trades), he has gone through different ideological stages, from a fascination for Islam, followed by involvement in nationalist movements and Marxist militancy. He has also taken part in important strikes and trade union activities and political movements. At the end of the Fifties, he travelled to the USSR, China and North Vietnam to meet artists, writers and political leaders. In 1961 he decided to become a filmmaker in order to pass on contradictions and complexity of Africa to his own countrymen and to the entire world. In addition to his substantial fiction and documentary films, he has made a point of using African languages in his work, and in 1970 in Dakar he started up a newspaper in Wolof. Considered by many as the last intellectual African peasant and trade union leader, he has always renounced commercial cinema and has remained true to his commitment to using cinema as a weapon for combat.

SOULEYMANE CISSÉ, THE MAGIC OF REALITY

Giuseppe Gariazzo

Souleymane Cissé is the African representative of a type of poetic cinema that experiments with intensively sensual imagines. Based on simple elements of nature, complex discourses developed on human beings, their origins and the passing of time. His filmmaking uses fantastic elements to construct the poetry of reality. Time, space, light and movement are some of the elements he uses to build his images and sounds. Political and social issues, more expressly presented in his first works, have become less and less direct yet more elaborated.

DJIBRIL DIOP MAMBÉTY, AFRICA REINVENTED

Alessandra Speciale

Mambéty is one of the few African directors who did not study in Europe and who began to film images with no previous cinematographic training whatsoever, inspired by his native Dakar. His are the most complex ideas ever to be produced in African cinema. His Africa is like none other. All of his films are impregnated with dreamlike fantasy and symbolism and by painful conscience. His rebellious images take on the revolutionary tendency of protest cinema characterised throughout the world in films made in the Sixties and Seventies. Mambéty conveys the idea that there are no longer any "group" certainties and that in Africa, as in the rest of the world, the only road to salvation for the individual is for the social man to reconcile with the spiritual man.

HAILÈ GERIMA, THE MEMORY OF SLAVERY

Tama Hamilton-Wray

Gerima is a follower of Franz Fanon, who highlighted the importance of national culture in the decolonization process, as well as the Third Cinema movement, identifying filmmaking as a weapon that should be used by the masses to fight against imperialism. He studied in the United States, where he later worked as a professor. His fiction films and documentaries speak to the problems of the black community. He deals with the history of arrested activists, the political awakening of ordinary black people in the United States and of the history of slavery in the US. This pan-African filmmaker speaks out for cultural inheritance on the part of African people and underlines the issues of resistance, the capacity of recovery, the assumption of power by blacks and the transformation of society.

Xala, de Ousmane Sembène

Índices

Índice onomástico

Absa, Moussa Sene: 32, 37
Achebe, Chinua: 18
Adjesu, Egbert: 19
Ahidjo, Ahamdou: 38
Aina, Shirikiana: 77, 78
Alassane, Mustapha: 10, 11, 15, 28
Allégret, Marc: 6
Allouache, Merzak: 36, 37
Ansah, Kwah: 33
Aragon, Louis: 61
Aryetey, Sam: 19
Aw, Tidiane: 24

Bakupa-Kanyinda, Balufu: 33, 38
Balewa, Siddik: 31
Balogun, Ola: 18, 24
Bassori, Timité: 11, 14, 28
Beauvoir, Simone de: 61
Bekolo, Jean-Pierre: 31, 36, 38
Béni, Alphonse: 16, 24
Beti, Mongo: 61
Biya, Paul: 33, 38
Blair, Les: 38
Blanchon, G. H.: 6
Boughedir, Férid: 23, 24
Bouzid, Nouri: 37
Brakhage, Stan: 54
Brown, Sterling: 76, 79
Buñuel, Luis: 65

Cabral: 75
Camara, Hasinatu: 77
Camara, Mohamed: 37
Caristan: 10
Carpenter, John: 54
Cervoni, Albert: 9
Césaire, Aimé: 60
Cissé, Souleymane: 16, 18, 24, 25, 35, 36, 38, *52*, 53, 54, 55, 56, 57
Coulibaly, Sega: 17

Chaplin, Charlie: 59
Che Guevara: 75

Dadié, Bernard: 61
Damas, Leon: 61
Dangarembga, Tsitsi: 35
Davis, Ossie: 18
De Vloo, Roger: *7*, 8
Debrix: 10
Delgado, Clarence: 66
Demissie, Yemane: 33, 38
Dia-Mokouri, Urbain: 11, 16, 28
Dibango, Manu: 66
Dienta, Kalifa: 17
Dikongue-Pipa, Jean-Pierre: 16
Diop, Alioune: 61
Diop, Mambéty Djibril : 13, 25, 29, 30, *69*, 70, 71, 72, 73
Donskoi, Mark: 62
Drabo, Adama: 25, 32, 37
Du Bois, W.E.B.: 61, 75
Duparc, Henri: 14, 24

Écaré, Désiré: 11, 14, 28
Eluard, Paul: 61

Fanon, Franz: 74, 75
Faye, Safi: *13*, 14, 32, 37, 38

Ferhati, Jilali: 37
Flaherty, Robert: 5, 9
Fredon, Jean-Michel: 25

Ganda, Oumarou: 9, *11*, 15, 28
Gerima, Hailè: 33, 38, 74, 75, 76, 77, 78, 79
Gide, André: 6
Gomes, Flora: 25, 37, 39
Gorki, Maximo: 62
Graham, Sean: 7, 10, 19
Griaule, Marcel: 6
Grierson, John: 7

Hadjaj, Belcachem: 37
Haffner, Pierre: 8
Harmond, Michael: 38
Herzog, Werner: 56
Heyns, Katinka: 38
Hondo, Med: 24
Hughes, Langston: 60

Joffa, Bernard: 38
Johnson, Noble: 76

Kaba, Alkaly: 17
Kaboré, Gaston: 24, 30, 36, 37, 38
Kamwa, Daniel: 16
Kapuscinski, Ryszard: 78
Keita, Cheick H.: 17
Kerkoff, Ian: 38
Kobhio, Bassek Ba: 30
Kossoko, Yaya: 15
Kouyaté, Djibril: 17
Krim, Rachida: 38
Kubrick, Stanley: 56
Kuuni, Wend: 37

Ladipo, Duro: 18
Lanciné, Fadika Kramo: 24
Laye, Camara: 32
Lee, Bruce: 38
Lister, David: 38
Lo, Ismael: 73
Lumière, Hermanos: 5
Lumumba, Patrice: 61

Maal, Baaba: 66
Mabikwa, Isaac: 35
Maiga, Djingarey: 15, 21, 24
Mandela, Nelson: 35
Marker, Chris: 6
Martin du Gard, Roger: 61
Masilele, Ntongela: 75
Matondo: 16
M'Bala, Roger Gnoam: 14
Mbaye d'Erneville, Annette: 14
Mbeki, Thabo: 38
Medeiros, Richard de: 24
Mekuria, Salem: 33, 38
Méliès, Georges: 5
Melokane, Jacques: 10
Micheaux, Oscar: 76
Moati, Serge: 15
Mobutu: 16

Nacro, Fanta Régina: 25
Ndebele, Njabulo: 35
Ndour, Youssu: 73
Nee-Owoo, Kwate: 19
N'Gangura, Mweze: 16, 25, 31, 33, 37
N'Gassa: 16, 29
Niang, Isseu: 11
Niang, Magaye: 70
Nkrumah: 19
Noble, George: 7

Oladele, Francis: 18
Ouédraogo, Idrissa: 24, 25, 31, 36, *41*, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 72
Ousseini, Inoussa: 15, 16
Owens, Jesse: 59
Oyono, Ferdinand: 61

Pahn, Rithy: 57
Pasolini, Pier Paolo: 73
Pimenta, Pedro: 35
Pohland, Jason: 18
Poirier; Léon: 5

Rajaonarivelo, Raymond: 32
Resnais, Alain: 6
Riefenstahl, Leni: 59
Robeson, Paul: 5, 66
Rouamba, Pierre: 35
Rouch, Jean: 5, 6, 9, *10*, 14, 15, 16
Rousseau, Jean-Jacques: 10
Ruelle, Cathrine: 73

Sadoul, Georges: 5, 70
Samb-Makharam, Ababacar: 13, 14, 29
Sarr, Mamadou: 10
Sartre, Jean-Paul: 61
Schwarzenegger, Arnold: 38
Sellassié, Hailè: 75
Sembène, Ousmane: 9, 11, 12, 13, 14, 16, 20, 21, 24, 28, 29, 38, 50, *58*, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70
Senghor, Léopold: 69, 73
Shaw, Kay: 78
Sidibé, Moussa: 17
Sissoko, Cheick Oumar: 18, 21, 24, 36, *50*, 51
Sitabella, Thérèse: 16
Soyinka, Wole: 18
Sow, Thierno Faty: 66
Suleman, Ramadan: 35
Sutherland, Efua: 19
Sy, Oumou: 72

Teno, Jean-Marie: 33, 38
Thiam, Momar: 12
Tlatli, Moufida: 38
Touré, Mamani: 10
Touré, Samori: 66, 67
Touré, Sekou: 61
Traoré, Mahama Johnson: 11, 13, 14, 17, 28
Traoré, Moussa: 24, 51

Van Damme, Jean-Claude: 38
Van den Heuvel, Alexandre: *8*
Van Haelst: 8
Van Rensberg, Manie: 38
Vautier, René: 6
Vieyra, Paulin: 9, *10*, 12, 13, 14

Wallace, Edgar: 6
Washington, Denzel: 32
Wright, Richard: 60

Zinga, Kwami Mambu: 16
Zran, Mohamed: 37

índice de películas

2001: A Space Odissey: 56
2001: una odisea del espacio (Véase: **2001: A Space Odyssey**)

A banna: 17
Ablakon: 14
Abusuan: 14
Actualités Sénégalaises: 11
Adua 1896: 78, 79
After Winter: Sterling Brown: 76
Afrique 1950: 6
Afrique aux Olympiades, L': 64
Afrique, je te plumerai: 33
Afrique, mon Afrique: 20
Afrique-sur-Seine: 9, 10, 12
Ajani Ogun: 18
Alpha: 18
Amadi: 18
Amanié: 14
Aouré: 11, 15, 28
Araba: the Village Story: 19
Aristoteles Plot: 36, 38
Ashes and Embers: *76*
Au nous deux, France!: 14
Au pays Dogon: 6
Aube noire: 24
Aventure en France: 16, 29

Baara: *53*, 55, 57
Bab El-Oued City: 36, 37
Badou Boy: 70
Bague du roi Koda, La: 11, 15, 28
Bal poussière: 14, 24
Bali, l'île au sein nue: 5
Bambo: 16
Basket africain aux J.O. de Münich R.F.A.: 64
Bent Familia: 37
Bon voyage Sim: 15
Borom Sarret: 11, 12, 15, 28, 29, 62, 68, 70
Boy Kumasemu, The: 19
Bozambo (Sanders of the River): 5, 6
Bracelet de bronze, Le: 24
Bullfrog in the Sun: 18
Bush Mama: 75, 76, *77*
Buud Yam: 36, 38

Cabascabo: 11, 15, 28
Camp de Thiaroye: 33, 60, *61*, 66, 68
Ceddo: 59, 62, 65, 66, 68
Cinq jours d'une vie: 17
Clando: 33, 38
Come Back Africa: 9
Concerto pour un exil: 11, 14, 28
Congo, terre de beauté: 8
Contras City: 69, 70,
Couleur café: 24
Coulibaly à l'aventure: 6
Cri du coeur, Le: 42, *43*, 44, 46
Croisière noire: 5
Crossroads of o People, Crossroads of Trade: 33

Chants et danses du Mali: 17
Chevaux de fortune: 37
Chez les anthropophages: 5
Chez les cannibales: 5
Chez les mangeurs d'hommes: 5
Child of Resistance: 76

Dakan: 32, 37
Damier, Le: 33, 38
Dance My Love: 24
Degal à Dialloubé: 17
Deluge: 33, 38
Den Muso: 53, 57
Dérivés du chômage, Les: 64
Diankha-Bi: 11
Diegue-Bi: 14, *15*, 28
Djeli: 24

Emitaï: 59, 60, 62, 64, 66, 68
Empire Songhay, L': 62
Essaida: 37
Et la neige n'etait plus: 13, 29
Étoile noire: 15
Être jeune à Bamako: 51
Everyone's Child: 35

Fata Morgana: 56
Femme au couteau, La: 11, 28
Fête du Sanké: 17
Fête du Sigui: 17
Fils de l'eau, Les: 9
Finyé: 53, 57
Finzan: 50
Fools: 35
Franc, Le: 25, 30, 70, 72, *73*
F.V.V.A. (Femmes, Villa, Voiture, Argent): 15

Gelwaar: 24, 66, *67*, *68*
Génèse, La: 21, 51
Guimba: 24, 36, *51*

Halfaouine: 23
Harvest 3000 Years: 76, *79*
Hasard n'existe pas, Le: 16
Heritage... Africa: *26*, 33
Hour Glass: 75
Hyènes: 25, 30, 70, *72*

I Told You So: 19
Imperfect Journey: 78

Jaguar: 16
Jump the Gun: 38

Kaddu beykat / Lettre paysanne: 14
Kasarmu Ce: 31
Kini & Adams: 36, 42, 44, *46*, *47*, *48*, 49
Kodou: 14
Kongi's Harvest: 18, *19*

Ladri di biciclete: 64
Ladrón de bicicletas (Véase: **Ladri di biciclete**)
Letting Go: 38
Lettre paysanne / Kaddu beykat: 14

Machako: 37
Mandabi: 15, 29, 63, 64, 68
Miroir noir: 21, 24
Mission du Congo: 8
Mogho Dakan: 17
Moi, un Noir: 9, 15
More Time: 35
Mort du Gandji, La: 15
Mossane: 32, *34*, 37, 38
Mouramani: 10
Muna Moto: 16

Nanook of the North: 5
Nanuk, el esquimal (Véase: **Nanook of the North**)

N'Diangane: 13
Niaye: 11, 13, 62, 63
Nice to Meet You, Please Don't Rape Me: 38
No Tears for Ananse: 19
Noire de..., La: 11, *12*, 14, 28, 29, *63*, 68
Nouveau venu, Le: 24
Nuages noirs: 24
Nyamanton: 50, *51*

Olympia: Fest der Volkerfest der Schönheit: 59
Olimpiada (Véase: **Olympia: Fest der Volkerfest der Schönheit**)
Omar Gatlato: 36

Palabres de Mboloko: 8
Paljas: 38
Parlons grand-mère: 72
Passante, La: 14
Petit à petit: *13* 14
Petite vendeuse de Soleil, Le: 30, 73
Pièces d'identités: 25, 33, 39
Po di Sangui: 23, 25, 38
Point de vue I: 11, 16, 28, 29
Pousse-Pousse: 16
Puk Nini: 25

Quand les étoiles rencontrent la mer: 32, *33*
Quartier Mozart: 31, 32

Retour de l'aventurier, Le: 11, 15
Retour de Tieman, Le: *17*
Réussite de Mei Tebre, La: 15
Rue Princesse: 24

Salut cousin: 36, 37
Samba Traoré: 24, 42, 44, *45*, 46, 47, 49
Sango Malo: 30, *31*
Sankofa: 33, 38, 74, 76, 77, *78*
Sangsue, La: 15, 16
Sarraounia: 24, 33
Sécheresse et exode rural: 50
Sexy Girls, The: 38
Silences du palais, Les: 38
Sindiely: 13
Sixième doigt, Le: 24
Souleymane Cissé, cinéaste de notre temps: 75
Sous les pieds des femmes: 38
Soweto Green: 38
Statues meurent aussi, Les: 6, 9
Sur la dune de la solitude: 11, 14, 28

Ta Dona: 80
Taafe fanga: 25, *32*, 37
Tableau ferraille: 32, 37
Taw: 64
Taxi to Soweto: 38
Tilaï: *42*, 43, 44
Touki Bouki: 25, 29, 30, *70*, *71*, 72
Traumatisme de la femme face à la polygamie: 64
Truc de Konaté, Le: 25
Tumult: 33, 38

Udju azul di Yonta: 37, *39*
Une nation est née: 12

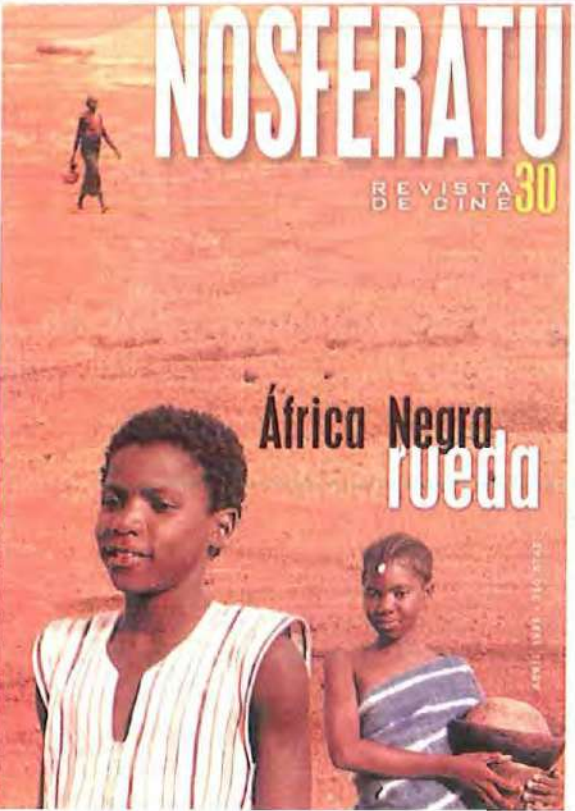
Vie est belle, La: 31
Visages de femmes: 14
Voyage a Congo: 6

Waati: 36, 53, 54, *55*, 56, *57*
Wamba: 17
Wend Kuuni: 24, 38
Wheels and Deal: 38
Wilmington 10 - USA 10.000: 76

Xala: 13, 59, *65*, 68

Yaaba: 25, 31, *40*, 43, *44*, 45, 46, 49
Yam Daabo: 24, 42, 43, 48, *49*
Yeelen: 24, *52*, 53, *54*, 55, *56*, 57
You Hide Me: 19

Zan Boko: 30, 31, 32



NOSFERATU

Agradecimientos

Philomène Bassek (Les Films Terre africaine, Camerún)
Stefano De Laurentis
Paolo de Sousa (Lisboa)
Cheik Doukouré (París)
Henri Duparc (Costa de Marfil)
Désiré Écaré
Hailè Gerina (Washington)
Pierre Haffner
Institut Jean Vigo
Jeanick Le Naour - AUDECAM (París)
Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso)
José Riba (París)
Louise Riber (Media for Development Trust, Zimbabwe)
Alain Rozanes (París)
Ousmane Sembène (Senegal)
Aina Shirikiana (MYPHEDUH FILMS, INC., Washington
Cheick Oumar Sissoko (Malí)

Y muy especialmente a *Alessandra Speciale* (Écrans d'Afrique, Milán), *Clément Tapsoba* (Écrans d'Afrique, Burkina Faso) y al *COE-COMUNICAZIONE E MEDIA* (Milán), sin cuya colaboración no hubiera sido posible la edición de esta publicación.